

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES REPRÉSENTATIONS DE FIGURES *GENDERQUEERS* EN ART ACTUEL.
IDENTITÉS ET SEXUALITÉS : LIEUX DE SUBJECTIVITÉS DISSIDENTES

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

ANNE-MARIE DUBOIS

MARS 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier du fond de mon cœur Thérèse St-Gelais. Il est étrange qu'après avoir rédigé les lignes de ce mémoire, je ne trouve pas les mots justes pour te signifier ma gratitude. Certes de m'avoir offert une oreille attentive, des commentaires d'une pertinence déconcertante, mais également d'avoir été pour moi une référence intellectuelle à *échelle humaine* tout au long de ce parcours jonché d'incertitudes et d'inconstances émotives. J'ai une profonde admiration envers ton intégrité, que tu transcendes dans ta pratique historiographique, mais aussi dans ta quotidienneté. Merci d'être aussi inspirante!

Je remercie également mes parents, Chantal et Alain. Vous êtes une source d'inspiration et d'amour inépuisable. Merci de m'avoir inculqué le respect et l'amour du travail accompli, la persévérance, l'altruisme et la générosité. Ce mémoire est en quelque sorte le fruit de ses valeurs.

Merci à Big. Pour faire de notre vie un rêve éveillé. À nous le *Grand Tour*!

AVANT-PROPOS

La rédaction de ce mémoire repose sur une promesse que je me suis faite dès mon inscription à la maîtrise : celle de chérir et respecter du plus profond de mon être le sujet qui allait constituer pour plus de deux ans le centre de toutes mes recherches. Je peux être fière d'avoir tenu promesse. Conjoncture d'une rencontre fortuite entre une jeune étudiante avide de connaissances et d'une professeure passionnée et intègre, ce mémoire est le fruit d'une intuition dont la graine a éclos au soleil de ce contact. C'est dans le cadre du cours *Histoire de l'art des femmes*, donné par Thérèse, que s'est éveillé en moi un intérêt qui allait vite se transformer en conviction : celle de faire de la pratique de l'histoire de l'art un acte politique. Encouragée par Thérèse et nourrie par les œuvres à discours féministes qui allaient pendant longtemps sustenter mes réflexions sur la légitimité même de l'*Histoire*, j'allais voir développer en moi une sensibilité critique envers l'institutionnalisation des savoirs et des pouvoirs. Au fil du temps, ces réflexions féministes se sont aiguisées au contact des œuvres et des auteur.e.s qui ont parsemé.e.s mon parcours intellectuel. Grâce à leurs présences tacites à mes côtés tout au long de cette recherche, ma promesse a pu être respectée.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	iii
LISTE DES FIGURES	vii
RÉSUMÉ	xi
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE : LE CADRE THÉORIQUE ET HISTORIOGRAPHIQUE	6
CHAPITRE I	
LA PENSÉE <i>QUEER</i> : RACINES ET ARTICULATIONS D'UNE PENSÉE EN MOUVEMENT	7
1.1 L'attitude postmoderne	7
1.1.1 La postmodernité : épistémologie et philosophie de la transformation	7
1.1.2 La vérité utopique de la modernité	10
1.1.3 Le problème « post » de la postmodernité	12
1.2 Le féminisme postmoderne; vers de nouvelles pratiques philosophiques	13
1.2.1 Féminisme et postmodernité : la critique du « nous » femme	13
1.2.2 Le féminisme postmoderne	17
1.3 Vers un féminisme <i>queerisé</i>	20
1.3.1 Michel Foucault	22
1.3.1.1 Le pouvoir	23
1.3.1.1.1 Résistance et micropolitique	25
1.3.1.2 La sexualité	27
1.3.2 Judith Butler	30
1.3.2.1 Le binôme sexe/genre	31
1.3.2.1.1 Performativité du genre	33
1.3.2.2 L'identité	36
1.3.3 Multitude <i>queer</i> et politique du positionnement	39

CHAPITRE II

HISTOIRE DE L'ART ET MISE EN FORME DU SUJET *GENDERQUEER* 452.1 *Queeriser* les histoires 452.1.1 La pensée *queer* comme outil méthodologique en histoire 45

2.1.2 Nouveaux regards sur l'histoire de l'art 49

2.1.2.1 Histoire de l'art *queer*? 522.2 La figure *genderqueer* : définir l'indéfinissable 542.2.1 Étymologie d'une épistémologie *queer* 542.2.2 Le corps *biopolitique* 55

2.3 La question de la représentation 60

2.3.1 Quel *genre* de représentation? 60

2.3.2 L'art comme lieu de production de subjectivités dissidentes 63

2.3.3 Les représentations de figures *genderqueers* en art actuel 66

DEUXIÈME PARTIE : ÉTUDES DE CAS 70

CHAPITRE III

SEXUALITÉS DÉBRIDÉES 71

3.1 Nina Arsenault 71

3.2 Virginie Jourdain 73

3.3 Pharmacopornographie. Sexualités *incarnées* 74

3.3.1 Arsenault : corps prosthésique 77

3.3.1.1 *The Silicone Diaries* 773.3.1.2 *40 Days+40 Nights : Towards a Spiritual Experience* 81

3.3.2 Jourdain : corps biopolitique 83

3.3.2.1 *T Party* 833.3.2.2 *Shut The Fuck Up!* 853.4 Ces sexualités *autres* 88

3.4.1 Arsenault : prostitution et autres plaisirs pervers 90

3.4.1.1 *T-Girl* 90

3.4.2	Jourdain : sexualités saphiques	94
3.4.2.1	<i>Égalité des doigts</i>	94
CHAPITRE IV		
	IDENTITÉS DÉINCARNÉES	100
4.1	Dorothée Smith	101
4.2	J.J. Levine	102
4.3	L'hétérotopie identitaire	103
4.3.1	Smith : identités cyborg	108
4.3.1.1	<i>C19H28O2 (Agnes)</i>	108
4.3.2	Levine : palimpseste identitaire	112
4.3.2.1	<i>Alone Time, Switch</i>	112
4.4	Sublime <i>haeccéité</i>	117
4.4.1	Smith : de l'imprésentable	121
4.4.1.1	<i>Löyly, Sub Limis, Hear us Marching up Slowly</i>	121
4.4.2	Levine : mélancolie baroque	125
4.4.2.1	<i>Queer Portraits</i>	125
CONCLUSION		130
FIGURES		135
BIBLIOGRAPHIE		159

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
3.1 Nina Arsenault, image tirée de la série photographique <i>Serve : The Work</i> d'Alejandro Santiago, 2010.....	135
3.2 « Le panoptique comestible », image tirée de PRECIADO, Beatriz, <i>Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique</i> , Paris : Grasset, 2008, p. 159.....	136
3.3 Nina Arsenault, « Facelift », image présentée lors de la performance <i>The Silicone Diaries</i> , 2009.....	136
3.4 Nina Arsenault, « Liminoid », image présentée lors de la performance <i>The Silicone Diaries</i> , 2009.....	137
3.5 Nina Arsenault, « Doll », image présentée lors de la performance <i>The Silicone Diaries</i> , 2009.....	137
3.6 Nina Arsenault, capture photo de la performance <i>The Silicone Diaries</i> , 2009.....	138
3.7 Nina Arsenault, capture photo de la performance <i>The Silicone Diaries</i> , 2009.....	138
3.8 Nina Arsenault, vue de la performance <i>40 Days+40 Nights : Towards a Spiritual Experience</i> , 2012.....	139
3.9 Nina Arsenault, vue de la performance <i>40 Days+40 Nights : Towards a Spiritual Experience</i> , 2012.....	139

3.10	Nina Arsenault, vue de la performance <i>40 Days+40 Nights : Towards a Spiritual Experience</i> , 2012.....	140
3.11	Nina Arsenault, vue de la performance <i>40 Days+40 Nights : Towards a Spiritual Experience</i> , 2012.....	140
3.12	Virginie Jourdain, logo de la performance <i>T Party (because testosterone... it can be for you TOO !)</i> , 2011.....	141
3.13	Virginie Jourdain, vue de la performance <i>T Party (because testosterone... it can be for you TOO !)</i> , 2011.....	141
3.14	Virginie Jourdain, vue du gâteau « pro-choix » servi lors de la performance <i>Shut The Fuck Up !</i> , 2010.....	142
3.15	Virginie Jourdain, détail de l'installation issue de la performance <i>Shut The Fuck Up !</i> , 2010.....	142
3.16	Virginie Jourdain, détail de l'installation issue de la performance <i>Shut The Fuck Up !</i> , 2010.....	143
3.17	Virginie Jourdain, détail de la « performance spermicide » tiré de la performance <i>Shut The Fuck Up !</i> , 2010.....	143
3.18	Nina Arsenault, « Foul-Mouthed boys' Playboys », image tirée de <i>T-Girl</i> pour <i>Fab ! Magazine</i> , 2005.....	144
3.19	Nina Arsenault, image tirée de <i>T-Girl</i> pour <i>Fab ! Magazine</i> , 2005.....	144

3.20	Virginie Jourdain, <i>Chutes gay ou rivière nudiste</i> (2013), dessin présenté lors de l'exposition <i>Égalité des doigts</i> , Galerie Rats9, Montréal, 2013.....	145
3.21	Virginie Jourdain, <i>Welcome</i> (2012), dessin présenté lors de l'exposition <i>Égalité des doigts</i> , Galerie Rats9, Montréal, 2013.....	145
3.22	Virginie Jourdain, <i>Ce soir, c'est ceinture</i> (2012), dessin présenté lors de l'exposition <i>Égalité des doigts</i> , Galerie Rats9, Montréal, 2013.....	146
3.23	Virginie Jourdain, <i>Merci Docteur</i> (2012), dessin présenté lors de l'exposition <i>Égalité des doigts</i> , Galerie Rats9, Montréal, 2013.....	146
3.24	Virginie Jourdain, <i>Style dur</i> (2012), dessin présenté lors de l'exposition <i>Égalité des doigts</i> , Galerie Rats9, Montréal, 2013.....	147
3.25	Virginie Jourdain, <i>Cast</i> (2013), 13 moulages de vagins présentés lors de l'exposition <i>Égalité des doigts</i> , Galerie Rats9, Montréal, 2013.....	147
4.26	Dorothée Smith, vue partielle de l'installation in situ <i>C19H28O2 (Agnès)</i> , Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains, 2011.....	148
4.27	Représentation de la structure moléculaire de la testostérone.....	148
4.28	Dorothée Smith, capture vidéo de l'installation <i>C19H28O2 (Agnès)</i> , Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains, 2011.....	149
4.29	Dorothée Smith, capture vidéo de l'installation <i>C19H28O2 (Agnès)</i> , Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains, 2011.....	149
4.30	Dorothée Smith, capture vidéo de l'installation <i>C19H28O2 (Agnès)</i> , Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains, 2011.....	149

4.31	J.J. Levine, image tirée de la série photographique <i>Alone Time</i> , 2011.....	150
4.32	J.J. Levine, image tirée de la série photographique <i>Alone Time</i> , 2011.....	150
4.33	J.J. Levine, image tirée de la série photographique <i>Alone Time</i> , 2011.....	151
4.34	J.J. Levine, image tirée de la série photographique <i>Alone Time</i> , 2011.....	151
4.35	J.J. Levine, image tirée de la série photographique <i>Switch</i> , 2010.....	152
4.36	J.J. Levine, image tirée de la série photographique <i>Switch</i> , 2010.....	152
4.37	Dorothee Smith, images issues de la série photographique <i>Löyly</i> , 2009.....	153
4.38	Dorothee Smith, images issues de la série photographique <i>Sub Limis</i> , 2011.....	154
4.39	Dorothee Smith, images issues de la série photographique <i>Sub Limis</i> , 2011.....	155
4.40	Dorothee Smith, images issues de la série photographique <i>Hear Us Marching Up Slowly</i> , 2012.....	156
4.41	J.J. Levine, « Rae » et « Jamie Q », images issues de la série photographique <i>Queer Portraits</i> , 2006-2013.....	157
4.42	J.J. Levine, « J'vlyn » et « Kat », images issues de la série photographique <i>Queer Portraits</i> , 2006-2013.....	158

RÉSUMÉ

La volonté de ce projet de maîtrise consiste à analyser la manière dont les représentations de figures *genderqueers* en art actuel participent à une réflexion critique des notions d'identité et de sexualité comme lieux privilégiés de résistance à l'hétéronormativité. Je souhaite démontrer à quel point la représentation du corps *queerisé* peut agir comme espace stratégique d'une repolitisation de la sexualité et de l'identité et ainsi contribuer à une micropolitique de résistance. Par le truchement des politiques et théories *queers* et féministes, les pratiques artistiques polymorphes de J.J. Levine, Dorothée Smith, Nina Arsenault et Virginie Jourdain questionnent et critiquent l'hétéronormativité et ses discours pour en dévoiler les principaux axiomes idéologiques et ainsi en déconstruire l'apparente naturalité.

Dans l'objectif de comprendre et d'articuler les enjeux que sous-tendent les théories féministes et *queers* actuelles, je vais m'attarder plus spécifiquement à en circonscrire les prémisses enracinées dans le contexte postmoderne. En revisitant des auteurs clés tels Michel Foucault et Judith Butler, je souhaite mettre en lumière leurs contributions intellectuelles et théoriques pour la constitution d'une pensée critique des identités et des sexualités. Les représentations de figures *genderqueers* en art actuel participent ainsi d'une déconstruction des présupposés immanents de l'hétéronormativité dont le genre est en quelque sorte l'ancrage ontologique. En jouant de ces codes hégémoniques de manière à en désamorcer la violence symbolique, Smith, Levine, Jourdain et Arsenault participent à une remise en cause des concepts même d'identité et de sexualité pour nous faire entrevoir de possibles subjectivations dissidentes. À la source de mes réflexions, il y a ainsi une volonté épistémologique de produire un savoir mutant, progéniture androgyne d'une multitude de penseurs qui n'ont de cesse de nourrir la discipline de l'histoire de l'art. Ce mémoire est donc le mariage polygame de méthodologies hétéroclites dont l'objectif ultime est la production d'un savoir *queer* riche et sensible.

Mots clés : postmodernisme; *queer*; identités; sexualités; *genderqueer*; J.J. Levine; Dorothée Smith; Virginie Jourdain; Nina Arsenault; micropolitique de résistance; subjectivités dissidentes; hétérotopies identitaires; hétéronormativité; pharmacopornographie.

INTRODUCTION

À l'image des représentations *genderqueers* qui en constituent la trame visuelle, ce mémoire n'est pas donné comme absolu et achevé, mais s'inscrit dans un processus de réflexion en marge des notions de genre, d'identité et de sexualité. À l'aune de la pensée *queer*¹, imperméable à toute forme d'universalisation et d'essentialisation, ces images contemporaines de corporalités aux genres instables ou ambigus témoignent des préoccupations actuelles quant à la validité épistémologique du genre. Enfant chéri des politiques féministes, le genre, vers la fin des années 1980, voit son statut ontologique ébranlé par une critique généalogique du sujet *queer*. Lieux de réflexions historiques, les identités et les sexualités de la multitude *genderqueer* deviennent l'occasion de contestations stratégiques en vue de fins politiques conjoncturelles et sporadiques. Parce qu'instables et insaisissables, les corps *genderqueers* prennent leur sens dans leur relation de résistance à l'égard du normatif.

En minant le discours hétéronormatif fondé sur des catégories universelles, la multitude *genderqueer* relativise les notions d'identité et de sexualité en insistant sur leur pouvoir ostracisant, au même titre que l'essentialisme dénoncé par les féminismes issus du courant postmoderne². Irréductibles au binaire et au déterminé, les corps *genderqueers* travaillent la représentation en se jouant des regards comme des normes de genre, résistants aux pratiques discursives et institutionnelles qui contribuent à la pérennité épistémologique de l'hétéronormativité. Parce que réticente à toute catégorisation, la multitude

¹ Par souci d'intégrité intellectuelle, je me permettrai d'employer la formulation « pensée *queer* »

² Quoique extrêmement différent.e.s dans leurs approches analytiques de l'oppression des femmes, les féministes matérialistes récusent également l'essentialisme.

genderqueer ouvre des brèches dans le tissu social où évoluent des identités marginales, des « devenir-minoritaires » de réinvention de soi.

Ces considérations *queers* s'incarnent dans l'esthétique contemporaine et teintent les formes culturelles actuelles. Eu égard aux productions contemporaines, les représentations de figures *genderqueers* parsèment le paysage artistique et modifient considérablement notre rapport à l'image et à l'histoire de l'art en général. Exemples de l'intégration de ces préoccupations *queers* au sein de la pratique en art visuel, les œuvres de Nina Arsenault, Virginie Jourdain, Dorothée Smith et J.J. Levine participent de ce constat.

Le choix d'opter pour un corpus d'artistes aussi considérable s'impose dans la mesure où les représentations de figures *genderqueers* offrent une image significative du moment historique où elles deviennent visibles, mais également parce qu'elles résistent à l'idéologie normative des « ismes ». Protéiformes et éclectiques, les pratiques artistiques d'Arsenault, Jourdain, Smith et Levine sont au diapason des préoccupations contemporaines *queers* et, en ce sens, elles adoptent des vocabulaires esthétiques tout aussi variables qui ne sauraient se résumer à *une tendance, un mouvement*. Employant des stratégies de mise en forme visuelle multiples et hétéroclites, les artistes en appellent toutefois tous et toutes à une déterritorialisation du savoir et du pouvoir pour en investir leur pratiques, leurs vies.

Par ce mémoire, je m'offre l'occasion d'une analyse plus fine, quoique non exhaustive, des productions artistiques contemporaines qui interrogent les notions d'identité et de sexualité à l'aune de la pensée *queer*. Nourrie d'une histoire de l'art féministe et campée dans une posture postmoderniste, je souhaite comprendre de quelle manière les artistes revisitent puis

dénaturalisent ces concepts à travers les représentations de figures *genderqueers*. La multiplicité des productions abordées offre donc au lectorat un panorama plus pertinent quant à l'importance de ces enjeux en art actuel.

Dans l'objectif de rendre justice à cette diversité artistique, ce mémoire fait appel à un corpus d'auteur.e.s tout aussi composite. Résistante à toute forme d'universalisation et d'instrumentalisation, la pensée *queer* ici invoquée convoque donc sociologues, philosophes, historiennes d'art, anthropologues, biologistes et artistes à une joute intellectuelle syncrétique en vue de mieux saisir l'impact des représentations de figures *genderqueers* sur nos schèmes de compréhension. À cet égard, plusieurs notions subsidiaires sont abordées comme autant d'aspérités théoriques nous permettant une meilleure préhension des enjeux *queers*.

Afin de rendre plus digeste cette mixtion de concepts, je scinde en deux parties cet essai. La première section est consacrée à établir plus spécifiquement les assises théoriques au sein desquelles évolue la pensée *queer* ainsi que le contexte d'émergence des représentations *genderqueers* en art. Figures ubiquistes de la littérature *queer*, Michel Foucault et Judith Butler investissent le premier chapitre de ce mémoire. Suite à une brève incartade du côté de la philosophie postmoderne et de sa genèse socio-politique, je souhaite mettre en lumière l'importance philosophique et théorique de ces deux auteur.e.s phares pour l'émergence d'une rhétorique *queer* en couplant les notions de pouvoir et de sexualité chez Foucault à celles de genre et d'identité chez Butler.

Le second chapitre s'intéresse davantage à l'impact de la pensée *queer* sur l'étude et la mise en forme de l'histoire de l'art actuelle et du sujet *genderqueer*. Ayant posé au premier chapitre les fondations théoriques de la pensée *queer*, il

m'est possible dans cette section de proposer une définition plus localisée du terme *genderqueer* en m'arrêtant à une explication croisée du vocable, télescopant médecine, biologie et politique. La visibilité soudaine du corps de la multitude *genderqueer* hors des schèmes de pathologie permet d'illustrer le glissement entre l'approche essentialiste moderne et les prémisses constructivistes du féminisme postmoderne. En me basant sur les recherches de l'historienne des sciences Ilana Löwy, je souhaite donc mettre en lumière la polarité factice des genres mutuellement exclusifs et faire de la multitude *queer* la pierre d'achoppement de l'hégémonie séculaire du discours scientifique.

Dans la même veine, j'aborde ensuite la question de la représentation par le truchement des écrits de Laura Mulvey au sujet du *male gaze*, un concept qui met en relief les structures phallogentrées du regard au sein de la culture visuelle. Mulvey nous invite ici à une réflexion féministe quant aux images patriarcales inconscientes de nos sociétés et nous permet de penser l'usage politique des représentations par un renversement du regard. Les représentations *genderqueers* en art actuel invitent ainsi à une prise en compte des regards « minoritaires » dans la construction même des représentations et proposent une image postmoderne des identités contemporaines devenues hautement politiques.

Les deux chapitres subséquents forment la seconde partie de ce mémoire, soit l'analyse des œuvres de Nina Arsenault, Virginie Jourdain, Dorothée Smith et J.J. Levine par l'entremise desquelles j'aborde plus avant les notions d'identité et de sexualité. Bien que chacune des pratiques travaillent conjointement les deux notions, je segmente une fois de plus mon analyse en deux temps. Ainsi, le troisième chapitre invite Arsenault et Jourdain à un dialogue artistique autour de l'idée de sexualité, laquelle notion est mise en exergue grâce aux concepts

croisés de pharmacopornographie chez Beatriz Preciado et d'hétéronormativité chez Monique Wittig. Par un travail de déconstruction des substrats idéologiques et scientifiques liés à l'hétérosexualité et son appareillage, les deux artistes en arrivent à une viabilisation et une valorisation des sexualités *queers*. Tour à tour performé, dessiné ou sculpté, l'univers *transpédégouine* d'Arsenault et de Jourdain participe d'une critique acerbe du régime hétéronormatif.

Enfin, sont convoquées au quatrième chapitre les œuvres sculpturales et photographiques de Dorothee Smith et J.J. Levine en lien avec la question de l'identité. Couplée à la théorisation butlérienne, l'identité est ici interrogée à travers le concept d'hétérotopie identitaire chez l'historienne féministe Tania Navarro Swain puis à la lumière de l'idée de sublime chez Jean-François Lyotard. À travers des jeux infinis de dissolution et de reconstitution de l'identité, Smith et Levine concourent à une réflexion esthétique et philosophique sur la dés-ontologisation du sujet *queer*. Devenue stratégies de résistance aux régimes disciplinaires, les identités multiples, hybrides de la multitude *queer* travaillent la porosité des frontières entre *l'autre* et soi.

S'il peut paraître d'une lecture parfois complexe et fastidieuse, le lectorat trouvera dans ce texte, je l'espère, le prétexte à une réflexion excentrée riche et documentée fondée sur la transdisciplinarité et la résistance au cloisonnement intellectuel. Par ce mémoire, je cherche à élaborer une réflexion personnelle qui témoigne de la pertinence des pratiques artistiques actuelles comme politiques de résistance à l'égard du normatif.

PREMIÈRE PARTIE : LE CADRE THÉORIQUE ET HISTORIOGRAPHIQUE

CHAPITRE I

LA PENSÉE *QUEER* : RACINES ET ARTICULATIONS D'UNE PENSÉE EN MOUVEMENT

L'objectif du premier chapitre de ce mémoire sera d'édifier les assises théoriques et critiques aux fondements de la pensée *queer* qui sous-tend l'ensemble de ma réflexion sur la représentation de la figure *genderqueer* en art actuel. En ce sens, il importe de circonscrire en un premier temps la conjoncture postmoderne sous-jacente à l'apparition d'une nouvelle épistémologie féministe. Pour ce faire, je m'attarderai donc à fournir une définition minimale des théories postmodernes pour, par la suite, en articuler les principaux postulats, piliers théoriques à l'émergence d'un féminisme postmoderne. En revisitant des auteur.e.s clés de la philosophie féministe postmoderne, j'estime mettre en lumière une pensée excentrée riche pour réfléchir la figure *genderqueer*.

1.1 L'attitude postmoderne

1.1.1 La postmodernité : épistémologie et philosophie de la transformation

Puisque le concept de « postmodernité » offre au lectorat un corpus littéraire foisonnant et hétérogène, voire contradictoire, il importe d'en définir les prémisses. Suivant l'analyse rigoureuse qu'en a faite Yves Boisvert dans *L'analyse postmoderniste : une nouvelle grille d'analyse sociopolitique*, la postmodernité s'intéresse à l'analyse et l'interprétation des multiples discours qui émergent des transformations actuelles de nos sociétés contemporaines.

« Cette notion de postmodernité défend l'idée que notre ère est profondément marquée par une importante vague de changements et derrière cette idée de postmodernité, c'est une interprétation du changement qui est présentée : les bouleversements qui frappent notre monde contemporain découleraient d'une importante mutation culturelle.³ » Le paradigme du changement est donc au cœur de l'épistémologie postmoderne, travaillant de l'intérieur à faire imploser la neutralité et l'universalité du savoir, troquée pour une « logique mutationnelle.⁴ »

Bien qu'appliqué spécifiquement à la contemporanéité, le terme *postmodernité* s'employait déjà au début du XX^e siècle pour décrire certaines mouvances artistiques dominantes. Le terme ne connaît toutefois sa véritable incarnation comme outil d'analyse que depuis quelques années et ce, afin de comprendre l'état actuel de nos sociétés, en proie à de profonds bouleversements : « On ne cesse, en effet, de répéter que nos sociétés sont en crise, voire que notre monde est dans une phase de grands bouleversements qui nous échappent : crise des valeurs, crise économique, crise de l'État, crise de la culture, crise de l'ordre mondial, etc.⁵ » Bien que certain.e.s auteur.e.s utilisent le terme de « postmodernité » afin de caractériser la période historique actuelle, je me positionne aux côtés de Boisvert pour qui le terme s'emploie à titre de référent théorique, et non chronologique, permettant une approche critique de l'époque qui nous est contemporaine. Le concept de postmodernité est donc une « représentation théorique⁶ » permettant de conceptualiser et d'appréhender la complexité de la période contemporaine, imprégnée par l'idée de transformation :

³ Yves BOISVERT, *L'analyse postmoderniste : une nouvelle grille d'analyse sociopolitique*, Paris/Montréal : L'Harmattan, 1997, p. 124.

⁴ *Ibid.*, p. 102.

⁵ *Ibid.*, p. 1.

⁶ *Ibid.*, p. 124.

La vision du monde postmoderniste s'organise autour d'un paradigme qui s'appuie sur la notion de changement. Ainsi, la postmodernité serait ce schéma théorique à travers lequel les postmodernistes tentent d'expliquer la conjoncture sociale actuelle qui serait marquée par le sceau de la mutation générale de notre civilisation (tant culturelle, individuelle et sociale, que politique).⁷

À la notion de postmodernité s'adjoint celle de *postmodernisme* en référence à l'attitude et aux discours sur la postmodernité. Boisvert souligne qu'à cet effet, le postmodernisme doit être compris comme une philosophie ou un courant de pensée qui interroge et critique notre manière de percevoir le monde contemporain. Boisvert précise : « Le postmodernisme promeut une nouvelle manière de lire, de comprendre et d'interpréter le présent, qui serait en rupture avec le schéma théorique moderne qui lui s'est enlisé dans le dogmatisme moderniste.⁸ »

Traversant l'homogénéité des discours ambiants qui tentent d'explicitement de manière hermétique et universelle cette situation de crise et perpétuent, de ce fait, une tradition philosophique moderniste, le postmodernisme s'affirme comme alternative dialogique aux sciences humaines et « questionne à la fois l'individu, le social, l'ontologique, la pratique esthétique.⁹ » Ainsi, les discours postmodernes s'intéressent à comprendre et commenter les changements qui ponctuent l'époque contemporaine, à savoir « l'incrédulité face aux grands récits.¹⁰ » Cette attitude symptomatique des discours critiques contemporains marque le désenchantement intellectuel général autour des vérités universelles véhiculées par la modernité.

⁷ Yves BOISVERT, *L'analyse postmoderniste* [...], p. 14-15.

⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁹ France FORTIER, « Archéologie d'une postmodernité », *Tangence*, n° 39, 1993, p. 34.

¹⁰ Jean-François LYOTARD, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, 1979, Paris : Éditions de minuit, p. 40.

1.1.2 La vérité utopique de la modernité

Progéniture de la philosophie de René Descartes, la modernité connaît une fulgurante popularité en ce qu'elle annonce l'affranchissement de l'humain par les voies de la rationalité. Sous prétexte d'une vérité immanente et universelle et sous la houlette du progrès, le « projet » de la modernité est d'appeler l'humanité à reconnaître son autodétermination et implicitement, à recouvrer la liberté. Figure de proue de la postmodernité francophone, Jean-François Lyotard relève deux « métarécits » – ou idéologies – majeurs véhiculés par la modernité : le progrès et l'émancipation.

Le progrès des sciences, des techniques, des arts et des libertés politiques affranchira l'humanité tout entière de l'ignorance, de la pauvreté, de l'inculture, du despotisme et ne fera pas seulement des hommes heureux, mais, notamment grâce à l'École, des citoyens éclairés, maîtres de leur destin. De cette source naissent tous les courants politiques des deux derniers siècles, à l'exception de la réaction traditionnelle et du nazisme. Entre le libéralisme politique, le libéralisme économique, les marxismes, les anarchismes, le radicalisme, la III^e République, les socialismes, les divergences, même violentes, pèsent peu auprès de l'unanimité qui règne quant à la fin à atteindre. La promesse de la liberté est pour tous l'horizon du progrès et sa légitimation. Tous conduisent ou croient conduire à une humanité transparente à elle-même, à une citoyenneté mondiale.¹¹

Ce que Lyotard qualifie de « grands récits » ou « métarécits¹² », ce sont ainsi les dogmes déployés par la modernité et issus du projet d'émancipation du siècle des Lumières. Puisque universels, les idéaux modernes auront une légitimité non questionnée et implicitement, valeur de vérité suprême. Ils imposent donc sur le réel une emprise idéologique extrêmement puissante incarnée par l'ensemble des institutions qui maintiennent et sanctifient la pensée moderne. Programmatique, la modernité tend ainsi vers l'objectif téléologique – et

¹¹Jean-François LYOTARD, *Le postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, coll. « Débats », Paris : Galilée, 1988, p. 123-124.

¹²Jean-François LYOTARD, *La condition postmoderne* [...], p. 7.

utopique – d'un bien-être collectif universel découlant de la liberté de chaque sujet à user de sa raison. Implicitement, la pensée moderne conçoit donc le monde – le réel – comme objectivable et préhensible, objet d'une épistémologie essentialiste.

Pourtant, la modernité sera mère d'une descendance bâtarde, en ce que le progrès et l'émancipation rêvés par les idéaux modernes donneront naissance à une humanité désillusionnée, amère de promesses irréalisées. Ainsi, devenue caduque puisque inopérante et utopique, la légitimité des grands récits de la modernité s'effrite et avec elle la confiance aveugle en une vérité absolue.

Ces idéaux sont en déclin dans l'opinion générale des pays dits développés. La classe politique continue à discourir selon la rhétorique de l'émancipation. Mais elle ne parvient pas à cicatriser les blessures qui ont été faites à l'idéal « moderne » pendant quelque deux siècles d'histoire. Ce n'est pas l'absence de progrès, mais au contraire le développement technoscientifique, artistique, économique et politique qui a rendu possible les guerres totales, les totalitarismes, l'écart croissant entre la richesse du Nord et la pauvreté du Sud, le chômage et la « nouvelle pauvreté », la déculturation générale avec la crise de l'École, c'est-à-dire de la transmission du savoir, et l'isolement des avant-gardes artistiques.¹³

Ainsi, les rapports critiques qu'entretient la postmodernité quant au « savoir » multiplient et complexifient les possibles, reconsidèrent l'interprétation subjective comme possible, mais non transcendantale. Il n'y a plus de vérité unique, mais une panoplie de vérités partielles et constellaires, l'idée même d'identité explose en une myriade de subjectivités fragmentées, mais concertées.

En ce sens, il serait plus pertinent de dire que le postmodernisme est une forme de post-nihilisme, car il croit que, malgré le vide laissé par la fin des métarécits et le constat qu'il n'y a ni vérité absolue, ni certitudes universelles, l'individu aura toujours besoin de croire en quelque chose. Et le postmodernisme affirme que la multiplication des micro-récits, ces petites visions du monde qui n'ont

¹³ Jean-François LYOTARD, *Le postmoderne expliqué aux enfants [...]*, p. 124.

aucune portée universelle et qui n'ont de valeur de vérité qu'aux yeux de ceux qui s'y rallient, serait une preuve de cette prémisse.¹⁴

À la pensée téléologique moderne succède ainsi la pensée rhizomique postmoderne.

1.1.3 Le problème « post » de la postmodernité

La fortune critique du postmodernisme pour l'ensemble des sphères sociales et politiques s'explique par sa volonté intrinsèque d'expliquer les phénomènes de la contemporanéité en s'extirpant de la logique hégémonique économique comme vérité transcendantale aux bouleversements actuels.¹⁵ Toutefois, la postmodernité ne récuse aucunement ses liens avec la modernité (dois-je rappeler ses emprunts étymologiques évidents avec le terme *modernité*), ni ne se veut un dépassement de celle-ci. Le suffixe « post » suggère au contraire une « continuité en rupture » avec la modernité.

Le « post- » indique quelque chose comme une conversion : une nouvelle direction après la précédente. Or cette idée d'une chronologie linéaire est parfaitement « moderne ». [...] Nous soupçonnons aujourd'hui que cette « rupture » est plutôt une manière d'oublier ou de réprimer le passé, c'est-à-dire de le répéter, qu'une manière de le dépasser.¹⁶

La confusion autour d'une définition nette de la postmodernité découle de sa dimension intrinsèquement... postmoderne. Tautologique dans les termes, la postmodernité tend à récuser toute forme de systématisation la contraignant à l'universel et à l'absolu.

La culture dite postmoderne semble donc allergique à tout ce qui vise à niveler et à homogénéiser. Elle s'avère ainsi profondément antiautoritaire,

¹⁴ Yves BOISVERT, *L'analyse postmoderniste* [...], p. 88.

¹⁵ Comme c'est le cas avec le paradigme de la mondialisation par exemple.

¹⁶ Jean-François LYOTARD, *Le postmoderne expliqué aux enfants* [...], p. 120.

antidogmatique, anti-hiérarchique et elle est réfractaire à toutes ces démarches rigides qui cherchent à imposer des points de vue. Loin d'être une pure attitude de rejet, la nouvelle tendance culturelle se tourne définitivement du côté du pluralisme. [...] L'acceptation et la défense des valeurs comme la différence, le pluralisme et l'hétérogénéité croissante de nos sociétés n'ont rien de romantique. [...] Il s'agit au contraire d'une donnée pragmatique, car chaque individu est conscient que les autres ne respecteront ses choix, que s'il respecte lui-même le choix que les autres font : le respect réciproque est donc une valeur incontournable pour la viabilité de la liberté de choix. La viabilité du pluralisme nécessite une attitude égalitaire particulière : l'égalité des différences.¹⁷

Des répercussions politiques de la conjoncture postmoderne sur les subjectivités découlent une valorisation sans précédents des coalitions identitaires au détriment des structures étatiques ou institutionnelles dominantes et homogènes. Ce sera le cas, notamment, du féminisme.

1.2 Le féminisme postmoderne; vers de nouvelles pratiques philosophiques

1.2.1 Féminisme et postmodernité : la critique du « nous » femme

Métacritique, la postmodernité questionne donc la posture d'autorité des discours issus des sciences humaines, mais aussi l'essentialisme des sciences dites « dures » de la modernité. L'universalité du féminisme lui-même se verra interrogée par la critique postmoderne et plus encore, la définition même de « la femme » comme sujet central du féminisme. Bien que l'on ne puisse situer précisément l'émergence du féminisme¹⁸, on ne peut nier les liens

¹⁷ Yves BOISVERT, *L'analyse postmoderniste* [...], p. 112.

¹⁸ Stephanie HODGSON-WRIGHT, « Early Feminism », dans Sarah GAMBLE (éd.), *The Routledge Critical Dictionary of Feminism and Postfeminism*, New York : Routledge, 1999, p. 3-15. L'auteure y fait un survol de différentes revendications féministes relatées dès le Moyen-Âge.

paradigmatiques étroits qu'il entretient avec la modernité.¹⁹ En effet, les premières revendications féministes se font sur la base d'une reconnaissance commune – et *essentielle* – d'un sujet *femme* universel et unitaire. Il y a ainsi au sein même du féminisme une reconduction de la dimension normalisatrice du discours de la modernité;

[...] ce discours féministe est un régime de vérité lorsqu'il affirme détenir et représenter fidèlement *la* vérité sur les rapports sociaux entre femmes et hommes, vérité qui est celle du rapport de domination et de la nécessité de la combattre. À ce titre, il produit des effets de pouvoir dont fait partie une représentation de la condition féminine qui exclut les interprétations concurrentes.²⁰

L'essentialisme inhérent à une telle assertion – affirmer qu'il y ait une bipartition naturelle de l'espèce humaine, soit le masculin et le féminin – repose sur le présupposé fondamental qu'il existe entre ces deux groupes des différences mutuellement exclusives et exhaustives. Ce féminisme récupère ainsi la logique universaliste moderne dans le but de démontrer « l'égalité dans la différence » de tous les êtres humains selon le paradigme de la rationalité. Pour les féministes dites de « première génération²¹ », l'homogénéité induite de la catégorie femme permet toutefois l'élaboration de projets politiques forts dont celui visant l'obtention du droit de vote. Pour sa part, le féminisme de « deuxième génération » table davantage sur une critique radicale du patriarcat comme système de domination et d'oppression empêchant tout projet

¹⁹ Mary WOLLSTONECRAFT, *Défense des droits de la femme*, Coll. « Petite bibliothèque », Paris : Petite bibliothèque Payot, 1976, 242 pages. Figure emblématique féministe du XVIII^e siècle, l'auteure souligne les liens rhétoriques de la modernité avec ceux d'une philosophie féministe.

²⁰ Florence PIRON, « Les enjeux de la production de connaissances. Essai sur le pouvoir, le savoir et la solidarité féministe », *Culture*, vol. XII, n° 2, 1992, p. 72.

²¹ Je me réfère ici au féminisme de « première vague » de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Dominique FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, « Mouvements féministes » dans Helena HIRATA (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris : Presses Universitaires de France, 2000, p. 138-144.

d'émancipation des femmes. Ce « néoféminisme²² » prolonge néanmoins l'idée d'adopter des stratégies politiques fondées sur la position différencialiste.²³

Maintenue jusque dans les années 1980, cette doctrine basée sur l'idée de différence²⁴ perpétue une tradition politique fondée sur la reconnaissance implicite d'un sujet femme homogène et universel et permet l'institutionnalisation du mouvement féministe²⁵. Mais ce féminisme de deuxième vague est lacunaire et reconduit l'asymétrie des rapports de genre vers les rapports de race et de classe à l'intérieur même du sujet « femme ». Linda Nicholson souligne :

From the late 1960s to the mid-1980s, feminist theory exhibited a recurrent pattern : Its analyses tended to reflect the viewpoints of white, middle-class women of North America and Western Europe. The irony was that one of the powerful arguments feminist scholars were making was the limitation of scholarship which falsely universalized on the basis of limited perspectives. Moreover, feminists were becoming increasingly aware that a problem with existing scholarship was not only that it left out women's voices; rather, the voices of many social groups had been silenced. [...] In large part the problem was a consequence of the methodological legacies which feminist scholars inadvertently took over their teachers. [...] not only did feminist scholars replicate the problematic universalizing tendencies of academic scholarship in general but, even more strikingly, they tended to repeat the specific types of questionable universalizing moves found in the particular schools of thought to which their work was most closely allied.²⁶

²² Dominique FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, « Mouvements féministes » [...], p. 140.

²³ Françoise COLLIN, « Théorie de la différence des sexes », dans Helena HIRATA (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme* [...], p. 31.

²⁴ C'est là le paradigme commun des féministes radicales, socialistes, libérales, marxistes, matérialistes, lesbiennes et essentialistes. Dominique FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, « Mouvements féministes [...], p. 142.

²⁵ Marc BESSIN et Elsa DORLIN, « Les renouvellements générationnels du féminisme », dans Marc BESSIN et Elsa DORLIN, *Féminismes : Théories, mouvements, conflits*, Paris : L'Harmattan, 2005, p. 11-25.

²⁶ Linda J. NICHOLSON, « Introduction », dans Linda J. NICHOLSON (dir.), *Feminism/Postmodernism*, New York : Routledge, 1990, p. 1.

Critiqué plus spécifiquement par le *Black Feminism*²⁷ et à l'aune de la pensée déconstructiviste, le débat de fond du féminisme tend à se déplacer; la problématique d'un sujet central *femme* se dissout au profit d'une conception excentrique de subjectivations plurielles et marginales. Conscient de la « consubstantialité²⁸ » des luttes au sein du féminisme, le *Black Feminism* dénonce le monopole des femmes blanches à l'intérieur du mouvement et déconstruit l'hégémonie politique du *genre*²⁹, chère aux féministes radicales, comme unique système d'oppression. À la lumière de la critique du *Black Feminism*, il est donc permis de reconsidérer les constructions de solidarité et de reforcer une nouvelle épistémologie féministe.

Reste que les études postcoloniales et le *Black Feminism* ont eu le mérite de faire éclater le pseudo-universalisme des grandes théories, de poser le problème de l'hétérogénéité du groupe des femmes et du même coup d'interroger radicalement les notions de solidarité et de sororité. C'est le sens de la réflexion d'Audre Lorde lorsqu'elle fait travailler la notion de « différences » en insistant sur le fait que ces dernières doivent être prises en compte, faute de quoi on perd de vue l'essentiel : le pouvoir d'utiliser les différences humaines comme « catalyseurs » du changement.³⁰

Ainsi, la déconstruction du « nous » femme comme objet politique uniforme et universel dévoile la consubstantialité des rapports de pouvoir (sexe, race, genre, classe, ethnie etc.) et permet de repositionner les sujets du féminisme vers les

²⁷ Pour une compréhension plus aiguisée du *Black feminism* dans la littérature francophone, je dirige les lecteurs et lectrices vers l'ouvrage de référence suivant : Michele WALLACE et Elsa DORLIN, *Black Feminism. Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Coll. « Bibliothèque du féminisme », Paris : L'Harmattan, 2008, 260 p.

²⁸ Le concept de consubstantialité est forgé par Danièle Kergoat afin de rendre compte de l'intrication non additive des systèmes de domination à l'intérieur du féminisme. « La thèse que je défendrai ici est la suivante : les rapports sociaux sont *consubstantiels*; [...] ils sont *coextensifs* : en se déployant, les rapports sociaux de classe, de genre, de "race", se reproduisent et se coproduisent mutuellement. » Danièle KERGOAT, « Dynamique et consubstantialité des rapports sociaux », dans Elsa DORLIN (dir.), *Sexe, race, classe. Pour une épistémologie de la domination*, Coll. « Actuel Marx, Confrontation », Paris : PUF, 2009, p. 112.

²⁹ Je reviendrai plus loin dans ce chapitre à une définition plus claire et spécifique du terme.

³⁰ Danièle KERGOAT, « Dynamique et consubstantialité [...], p. 117.

lieux multiples de l'oppression tout en s'extirpant de la tradition essentialiste féministe. Beatriz Preciado souligne en ce sens :

Le féminisme fonctionne, ou peut fonctionner, comme un instrument de normalisation et de contrôle politique quand il réduit son sujet « aux femmes ». Sous l'apparente neutralité et universalité du terme « femme » se dissimule une multiplicité de vecteurs de production de subjectivité : race, classe, sexualité, âge, différence corporelle ou géopolitique, etc.³¹

L'approche « intersectionnelle³² » du *Black Feminism* – réfléchir et théoriser la dissymétrie des groupes « genre », « classe », « race », etc. – appelle au dépassement du raisonnement analogique du féminisme et met à jour la collaboration induite des systèmes d'oppression.

1.2.2 Le féminisme postmoderne

Les prémisses que partagent d'office les théories féministes et postmodernistes, dont celle, centrale, qui met à bas l'hégémonie des grands récits patriarcaux établis depuis les Lumières et dans lesquels sont enracinées les fondations de la culture, sont à même de justifier l'intérêt des féministes à s'emparer des outils méthodologiques postmodernes. Françoise Collin souligne :

Le postmodernisme ou déconstructionnisme est issu de la « critique de la métaphysique » introduite par Heidegger. Il marque une rupture avec les formes de la modernité occidentale – dont les sources sont grecques – définie par la catégorie de la maîtrise : maîtrise du sujet sur l'objet, mais aussi de l'homme sur la femme, obéissant à une logique binaire des oppositions. Le logocentrisme est un phallogocentrisme, un « phallogocentrisme ». La modernité est ainsi identifiée

³¹ Beatriz PRECIADO, *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Paris : Grasset, 2008, p. 95.

³² L'intersectionnalité s'intéresse à la consubstantialité des formes de discrimination (genre, classe, race, sexe, sexualité, âge, capacité etc.) et aux rapports de coconstruction qu'ils entretiennent dans l'élaboration de l'« identité ». Kimberlé WILLIAMS CRENSHAW, « Cartographie des marges. Intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », *Cahiers du genre*, n° 39, 2005, p. 51-82.

au règne de la virilité. [...] La pensée postmoderne est en ce sens un « devenir femme » ou un devenir féminin de la pensée et de la pratique. Le sexe n'est pas substantifiable : il n'est ni un ni deux mais un mouvement de différer qui se traduit par le vocable de « différence ».³³

Au tournant des années 1990, les parutions quasi simultanées d'ouvrages d'envergure sur le féminisme et la postmodernité permettent de positionner l'émergence certaine d'une nouvelle théorisation féministe.³⁴

Nevertheless, despite an understandable attraction to the (apparently) logical, orderly world of the Enlightenment, feminist theory more properly belongs in the terrain of postmodern philosophy. Feminist notions of the self, knowledge, and truth are too contradictory to those of the Enlightenment to be contained within its categories. The way (s) to feminist future (s) cannot lie in reviving or appropriating Enlightenment concepts of the person or knowledge. Feminist theorists enter into and echo postmodernist discourses as we have begun to deconstruct notions of reason, knowledge, or the self and to reveal the effects of the gender arrangements that lay beneath their neutral and universalizing facades.³⁵

Même si l'on peut discuter l'émergence d'un féminisme de « troisième vague³⁶ », d'un « postféminisme³⁷ » ou encore d'un féminisme postmoderne, j'adopterai

³³ Françoise COLIN, « Théorie de la différence [...], p. 33.

³⁴ Judith BUTLER, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York : Routledge, 1990, 172 p. ; Linda NICHOLSON (dir.), *Feminism/ Postmodernism*, New York : Routledge, 1990, 348 p. ; Jane FLAX, *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism and Postmodernism in the Contemporary West*, Californie : Berkeley University of California Press, 1990, 277 p. ; Susan HEKMAN, *Gender and Knowledge: Elements of a Postmodern Feminism*, Boston : Boston Northeastern University Press, 1990, 212 p. ; Eve KOSOFSKY SEDGWICK, *Epistemology of the Closet*, Californie : Berkeley University of California Press, 1990, 258 p.

³⁵ Jane FLAX, « Postmodernism and Gender relations in Feminist Theory », dans Linda J. NICHOLSON (dir.), *Feminism [...]*, p. 42.

³⁶ Rebecca WALKER, « Becoming the Third Wave », *Ms.*, Janvier/ Février, New York : Liberty Media for Women, 1992, p. 39-41. ; Maria NENGHE MENSAH (dir.), *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Montréal : Éditions du remue-ménage, 2005, 247 p.

³⁷ Chantal MAILLÉ, « Féminisme et mouvements des femmes au Québec. Un bilan complexe », *Globe, revue internationale d'études québécoises*, vol. 3 n° 2, 2000, p. 87-105. ; Fabienne DUMONT, « La rébellion du Deuxième Sexe. Sus à une histoire de l'art androcentrée! Penser une épistémologie des multitudes » dans Fabienne DUMONT (dir.), *La rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Paris : Les presses du réel, 2011, p. 24.

pour ma part cette dernière locution afin de décrire cette période, précurseur de la pensée *queer*.

Le féminisme postmoderne des années 1990 réfléchit donc sur ses rapports intrinsèques de domination et sur sa volonté naïve à faire de la *femme* un sujet univoque et implicite. À la lumière de ces critères, le féminisme tel que théorisé pendant la deuxième vague, échoue à défendre l'utopique – et moderniste – idée d'une émancipation de la femme. À l'homogénéisation induite du critère *femme* s'oppose ainsi l'ensemble des luttes concomitantes et consubstantielles à l'oppression des femmes. Donna Haraway souligne ainsi à juste titre :

Se nommer féministe, sans rien ajouter à ce qualificatif, voire affirmer son féminisme en toutes circonstances, est devenu difficile. Nous avons une conscience aigüe de ce qu'en nommant, on exclut. Les identités semblent contradictoires, partielles et stratégiques. Après que les notions de classe, de race et de genre se soient, non sans mal, imposées comme constructions sociales et historiques, on ne peut plus les utiliser comme bases d'une croyance essentialiste. Il n'y a plus rien dans le fait d'être femme qui puisse créer un lien entre les femmes.³⁸

En ce sens, les féministes postmodernes prennent conscience de la multiplicité et de la complexité des rapports de domination qui traversent l'ensemble des discours, même ceux issus d'une volonté honnête d'« égalité³⁹ ». La dissolution d'une conception unifiée du féminisme, telle que conçue pendant la première et la deuxième vague par le postmodernisme, ne récuse pas le bien-fondé du féminisme, au contraire, mais déplace le débat de fond vers la question de la pertinence du genre comme outil d'analyse féministe.

En fait, le féminisme postmoderne permet de faire éclater, ou plutôt de déplacer, le débat central égalité/différence qui occupe l'avant-scène du féminisme depuis le début de la deuxième vague. En effet, à partir du moment où l'on postule,

³⁸ Donna HARAWAY, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – Féminismes*, Paris : Exils, 2007, p. 39.

³⁹ Eleni VARIKAS, « Égalité », dans Helena HIRATA (dir.), *Dictionnaire critique* [...], p. 54-60.

comme le fait le féminisme postmoderne, que « homme » et « femme » sont des catégories construites socialement, au même titre que « hétérosexuel » et « homosexuel » ou « blanc/blanche » et « noir/noire », pourquoi s'interroger afin de savoir si ces groupes sont égaux/identiques et qu'il faut ainsi les traiter de façon similaire ou s'ils sont différents et qu'il faut ainsi valoriser leurs différences ? Avec l'arrivée des thèses constructivistes, le débat égalité/différence devient caduc.⁴⁰

En effet, qu'en est-il de l'équité entre homme et femme dans le contexte d'une indifférenciation des genres « homme » et « femme ». Ainsi, l'apport des thèses déconstructivistes rend inopérant le débat sur l'égalité des sexes. « Il en résulte un discours anti-essentialiste qui présente la différenciation des genres comme une construction sociale strictement basée sur des principes normatifs.⁴¹ » Les réflexions qui découlent de la pensée postmoderne sur l'utopique bicatégorisation du genre sèment les germes d'une réflexion plurielle sur les catégories identitaires : « les identités fixes ne résistent plus.⁴² »

1.3 Vers un féminisme *queerisé*

Il est complexe voire paradoxal que de vouloir donner une définition stricte du *queer*, dans la mesure où la notion se refuse implicitement à toute catégorisation et se veut critique de l'institutionnalisation même des savoirs. Il n'est toutefois pas dénué de sens, loin s'en faut. L'étymologie du terme « signifie "à travers", il vient de la racine indo-européenne *twerkw*, qui a donné également l'allemand *Quer* (transversal), le latin *torquere* (tordre), l'anglais *athwart* (en travers)... [...] »

⁴⁰ Audrey BARIL, *Judith Butler et le féminisme postmoderne. Analyse théorique et conceptuelle d'un courant controversé*, Mémoire de maîtrise présenté comme exigence partielle de la maîtrise en philosophie, Université de Sherbrooke, 2005, p. 39.

⁴¹ Gentiane BÉLANGER, « De salons en glaciers : *Leisure Projects* », *Etc.*, n° 84, décembre 2008-janvier 2009, p. 7.

⁴² Rosi BRAIDOTTI, *La philosophie...là où on ne l'attend pas*, Paris : Larousse, 2009, p. 92.

Le concept de *queer*, dans ce sens, est transitif et transitif de multiples façons.⁴³ » Récupéré comme sobriquet péjoratif, particulièrement envers la communauté LGBT⁴⁴ au cours des années 1980, le terme est rapidement réapproprié par l'ensemble des minorités sexuelles de manière à désamorcer le pouvoir stigmatisant de l'injure au profit de revendications politiques stratégiques. Sous la bannière *queer* se retrouve donc la volonté première d'échapper à toute forme de normalisation, implicite à toutes catégorisations.

« *Queer* » can function as a noun, an adjective or a verb, but in each case is defined against the « normal » or normalising. *Queer* theory is not a singular or systematic conceptual or methodological framework, but a collection of intellectual engagements with the relations between sex, gender and sexual desire. If queer theory is a school of thought, then it's one with a highly unorthodox view of discipline.⁴⁵

Il y a ainsi la volonté intrinsèque de la pensée *queer* à inlassablement excentrer ses revendications politiques afin de continuellement désamorcer leurs pouvoirs normalisateurs. Elle échappe de cette manière au pouvoir centrifugeur de naturalisation qui a vu s'affaiblir les politiques identitaires féministes, gays et lesbiennes des années 1980. David Halperin décrit ainsi le paradigme des politiques *queers* :

La politique *queer*, si elle veut rester *queer*, a besoin de s'assurer que la *queerness* reste vide de toute référentialité et de toute positivité, de se garder de toute velléité de s'incarner complètement. C'est ainsi et seulement ainsi que le *queer* survivra comme une relationnalité résistante plutôt que comme une catégorie figée d'opposition.⁴⁶

⁴³ Eve KOSOFKY SEDGWICK, « Construire des significations queers » dans Didier ERIBON, *Les études gaies et lesbiennes*, Colloque du Centre Georges Pompidou, 23 et 27 juin 1997, Paris : Éditions du centre Georges Pompidou, 1998, p. 115.

⁴⁴ Le sigle LGBT signifie lesbienne, gay, bi et trans. À cette abréviation s'ajoutera par la suite le Q pour *queer*.

⁴⁵ Tamsin SPARGO, *Foucault and Queer Theory*, coll. « Postmodern Encounters », Duxford : Totem Books, 1999, p. 8-9.

⁴⁶ David HALPERIN, *Saint Foucault*, Paris : EPEL, 2000, p. 123.

Si on peut affirmer d'entrée de jeu que « tout le monde [n'est] pas *queer* de la même façon⁴⁷ », on reconnaît également aux préceptes *queers* d'être redevables à deux intellectuel.le.s majeur.e.s pour la philosophie contemporaine : Michel Foucault et Judith Butler. Dans les prochaines pages, je m'attarderai à définir certains concepts puisés au sein des philosophies croisées de Foucault puis Butler et nécessaires pour comprendre la structure épistémologique de la pensée *queer*.

1.3.1 Michel Foucault

La philosophie de Michel Foucault est incontournable dans l'élaboration de la pensée *queer*. Les emprunts foucauldien.s en vue d'une théorisation *queer* sont à l'image de la pensée du philosophe : incontournables et multiples. Marie-Hélène Bourcier, l'une des théoriciennes *queers* les plus influentes de la francophonie, note :

Nul n'a sans doute été l'objet d'une relecture *queer* et d'une instrumentalisation aussi forte que l'auteur du volume I de *Histoire de la sexualité*. La conception du pouvoir élaborée par Foucault n'y est par étrangère. Elle est même l'un des points de départ – ce n'est pas le seul – de la théorie et des pratiques politiques *queers*.⁴⁸

Même si l'on doit reconnaître à *La volonté de savoir* d'avoir fait l'objet d'un culte à la fois par les universitaires et les militants *queers* des années 1980 et 1990, de récentes relectures d'*Histoire de la folie* mettent en exergue les fondements

⁴⁷ Tania NAVARRO SWAIN, « Intertextualité : perspectives féministes et foucauldien.s », 2011, En ligne. < <http://www.tanianavarroswain.com.br/francais/intertextualite.htm> > (Consulté le 4 mai 2013)

⁴⁸ Marie-Hélène BOURCIER, *Queer zones. Politique des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris : Balland, 2001, p. 133.

beaucoup plus précoces de la pensée *queer* dans l'œuvre de Foucault⁴⁹. C'est ainsi qu'à partir du binôme raison/ déraison l'on trouverait les racines des politiques identitaires *queers* de la marginalité.⁵⁰ Toutefois, compte tenu de la richesse et de la pertinence des recherches effectuées à partir de *La volonté de savoir* pour nombre de théoricien.ne.s *queers*, je prendrai le parti de fonder mon argumentation à partir de cet ouvrage et d'une définition minimale de deux concepts théoriques et philosophiques cruciaux qui y sont traités : le pouvoir et la sexualité.

1.3.1.1 Le pouvoir

Il faut reconnaître à la pensée *queer* de s'inspirer du concept de pouvoir tel que théorisé par Foucault. Pour le philosophe, le pouvoir est « partout » et ne se possède pas. Non pas qu'il soit répressif partout, mais bien plutôt qu'il émane de partout. Loin d'être exclusivement négatif et coercitif, Foucault appelle à concevoir le pouvoir sous forme de *relations* entre les individus, c'est-à-dire sous forme de rapports de force. On ne peut donc pas en être dépossédé complètement, être « hors-pouvoir », le pouvoir étant « toujours déjà là⁵¹ », productif, constructif et constitutif des sujets. D'un point de vue poststructuraliste⁵², le pouvoir est donc inhérent à la condition d'être, puisque conditionnel à toutes relations humaines.

⁴⁹ Lynne HUFFER, *Mad for Foucault: Rethinking the Foundations of Queer Theory*, coll. « Gender and Culture », New York : Columbia University Press, 2010, 344 p.

⁵⁰ Lynne HUFFER, *Mad for Foucault* [...], p. 1.

⁵¹ Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité* [...], p. 108.

⁵² Courant philosophique opposé au structuralisme saussurien, le poststructuralisme propose une perspective déconstructiviste des discours et rejette de ce fait les modes binaires d'opposition et les structures hiérarchiques sur lesquelles reposent la logique métaphysique historique.

Ainsi le pouvoir n'est pas intrinsèquement, et seulement négatif : il n'est pas seulement le pouvoir de nier, de supprimer ou de contraindre – le pouvoir de dire : « non tu ne peux pas. » Le pouvoir est aussi positif et productif. Il produit des possibilités d'actions, de choix – et, finalement, il produit les conditions d'exercice de la liberté (tout comme la liberté est la condition de l'exercice du pouvoir).⁵³

En ce sens, le pouvoir n'est pas substantif, mais relationnel, donc hautement dynamique et instable. Foucault nous pousse ainsi à réfléchir en aval : les relations sont la condition nécessaire de l'existence même du pouvoir. Il ne faut plus y voir un noyau unique et souverain d'un pouvoir descendant, mais plutôt des lieux multiples et périphériques de rapports de force réciproques et bilatéraux.

Par pouvoir, je ne veux pas dire « le Pouvoir », comme ensemble d'institutions et d'appareils qui garantissent la sujétion des citoyens dans un État donné. [...] Le pouvoir vient d'en bas ; c'est-à-dire qu'il n'y a pas, au principe des relations de pouvoir, et comme matrice générale, une opposition binaire et globale entre les dominateurs et les dominés [...] Il faut plutôt supposer que les rapports de force multiples qui se forment et jouent dans les appareils de production, les familles, les groupes restreints, les institutions, servent de support à de larges effets de clivage qui parcourent l'ensemble du corps social.⁵⁴

Cette conception poststructuraliste du pouvoir comme étant en soi un construit social implique de se défaire d'une représentation juridique et péjorative du pouvoir. Réfléchir le pouvoir comme une relation de force suppose que chaque protagoniste en dispose, modulant selon des paramètres infinis l'exercice même de la relation. Sous cet angle, on ne peut donc pas être *libre* ou *émancipé* du pouvoir. L'idée « moderne » d'un pouvoir possédé par certain.e.s et refusé à d'autres est relayée à l'arrière-plan au profit d'un pouvoir postmoderne diffus dont les ramifications sont multiples et rhizomiques.⁵⁵ La rhétorique

⁵³ David HALPERIN, *Saint Foucault* [...], p. 33.

⁵⁴ Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité* [...], p. 122.

⁵⁵ J'emprunte le terme aux philosophes Gilles Deleuze et Felix Guattari qui en ont fait un concept épistémologique afin de rendre compte d'un modèle arborescent d'organisation où aucune hiérarchie n'existe, aucun centre n'est l'origine des relations qui le constitue. Gilles DELEUZE et

foucauldienne du pouvoir trouvera une oreille attentive chez les féministes postmodernes conscientes de la caducité de l'idéal émancipatoire. Bourcier souligne l'apport intellectuel et militant de cette nouvelle conception du pouvoir pour le féminisme :

Cette confiscation par le féminisme de l'énonciation sur la domination a été très critiquée et il est vrai qu'elle a été et reste source d'appauvrissement, mais aussi d'exclusions à bien des niveaux. Menée par la théorie queer, cette critique a débouché sur l'abandon de la dénomination et de la conceptualisation des oppressions de genre en terme de « domination masculine », voire de domination tout court, pour privilégier des stratégies de résistance, plus modestes mais transversales.⁵⁶

Il y a donc une scission importante au plan épistémologique entre *pouvoir* et *oppression* qui ouvre la porte au paradigme de la résistance comme outil stratégique des politiques *queers*.

1.3.1.1.1 Résistance et micropolitique

Le concept de *résistance* chez Foucault – inséparable au concept de pouvoir – appelle donc à prendre conscience de l'immanence de ce dernier : « que là où il y a pouvoir, il y a résistance et que partant, ou plutôt par là même, celle-ci n'est jamais en position d'extériorité par rapport au pouvoir.⁵⁷ » L'ambition politique révolutionnaire globale et uniforme cède place à une volonté locale et sporadique de résistance : la micropolitique. Au même titre que le pouvoir foucauldien tire sa puissance d'agir de sa capacité à camoufler sa présence, la

Félix GUATTARI, *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris : Éditions de minuit, 1980, p. 13.

⁵⁶ Marie-Hélène BOURCIER, *Queer Zones 2. Sexopolitiques*, Paris : La Fabrique, 2005, p. 125.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 127.

micropolitique infiltre les failles et les interstices de la société afin d'en fragiliser la structure.

Ce que l'on appelle la « micropolitique » s'intéresse plutôt aux structures de pouvoir à petite échelle, disséminées, ainsi qu'aux mécanismes de contrôle inhérents aux activités sociales et à la vie quotidienne. Selon un point de vue moderne, la macropolitique apparaît donc comme un exercice du pouvoir rationalisé et comme un aménagement de systèmes, alors que la micropolitique intègre différentes formes de pouvoir épistémique et de pouvoir culturel spontané.⁵⁸

Considérant que le pouvoir est relationnel et non unidirectionnel et centralisé, le but de toutes micropolitiques n'est plus l'utopique libération fondée sur l'opposition, mais la résistance et la contre-productivité. « Cette position induit une politique des contournements et de la déstabilisation, une politique des déplacements plutôt que des affrontements.⁵⁹ » En allumant des foyers de résistance dans les corps, les habitudes de vie ou les relations interpersonnelles par exemple, on court-circuite l'aliénation induite des individus par la société. Ces actes micropolitiques cherchent ainsi à contrer toutes formes de naturalisation et d'uniformisation en vue d'assouplir l'emprise des régimes disciplinaires, quels qu'ils soient, sur les êtres humains. Cette posture foucaldienne cherche donc à incarner une position stratégique visant à exhiber les mécanismes d'autorité par une infiltration quotidienne et répétée des structures d'assimilation et de normalisation.

La philosophie micropolitique pénètre profondément dans le monde de la vie quotidienne grâce à ses analyses des mécanismes de micropouvoir. Elle met ainsi en lumière le lien qui existe entre la politique et la culture. La philosophie micropolitique est donc, d'une certaine manière, une philosophie de la culture qui a pour cible le monde de la vie.⁶⁰

⁵⁸ David VERCAUTEREN, *Micropolitiques des groupes. Pour une écologie des pratiques collectives*, Paris : Les Prairies ordinaires, 2007, p. 58.

⁵⁹ Françoise COLLIN, « Théorie de la différence [...], p. 33.

⁶⁰ Yi YUNGING, « A propos de la philosophie micropolitique », *Diogène*, vol. 1, n° 221, 2008, p. 71.

La critique foucauldienne du pouvoir servira donc de pivot aux pratiques de résistances micropolitiques inhérentes aux politiques *queers*.

1.3.1.2 La sexualité

La notion de sexualité, sans grande surprise, est au cœur de *l'Histoire de la sexualité*. C'est toutefois dans le premier tome de la trilogie que Michel Foucault pose les fondements théoriques non pas à *l'histoire* de la sexualité, mais aux discours qui ont construit la sexualité. Pour la première fois est-il question de la sexualité dans son rapport discursif avec le savoir et non pas dans son rapport *naturel* aux corps.

C'est d'abord qu'on ait construit autour du sexe et à propos de lui un immense appareil à produire, quitte à la masquer au dernier moment, la vérité. L'important, c'est que le sexe n'ait pas été seulement affaire de sensation et de plaisir, de loi ou d'interdiction, mais aussi de vrai et de faux, que la vérité du sexe soit devenue chose essentielle, utile ou dangereuse, précieuse ou redoutable, bref, que le sexe ait été constitué comme un enjeu de vérité.⁶¹

Sous la plume de Foucault, la sexualité devient *sujet* de savoir dans la mesure où elle devient en elle-même source de production de cette « vérité du sexe » et non plus uniquement objet d'analyse. Sans vouloir paraphraser à outrance une œuvre magistrale, *La volonté de savoir* permet de repolitiser la sexualité, c'est-à-dire de dénaturaliser ses apparents rapports ontologiques avec les corps. Ce sera là l'un des fondements épistémologiques de la pensée *queer*.

Dans cet ouvrage, Foucault y déconstruit l'apparente « naturalité » de la sexualité à travers les discours qui, au XVIII^e siècle, en font soudainement un objet de connaissance scientifique. En rupture avec le discours ecclésiastique

⁶¹ Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité* [...], p. 75-76.

traditionnel de la chair et du vice, la médecine se constitue désormais comme la source de référence sur la sexualité : ce sera l'entrée de la sexualité dans le discours scientifique et l'apparition insidieuse du régime hétérosexuel.

La médecine et ses épigones firent leur percée jusque dans les relations conjugales, reprenant le rôle qu'avait joué l'Église auparavant. On tira des pratiques sexuelles « incomplètes » toute une pathologie organique, fonctionnelle ou mentale. On élaborait une classification soignée de toutes formes de plaisir et on y incorpora les notions de « développement » et de « perturbations d'instinct ». La médecine s'était emparée de la gestion du sexe.⁶²

Cette nouvelle méthode de production du savoir, celle que Foucault nomme *scientia sexualis*⁶³, ne produit pas qu'une sexualité *normale*, prescriptive, mais surtout quantité de « sexualités hérétiques⁶⁴ », pathologiques et perverses dont la finalité est de réaffirmer l'hégémonie hétérosexuelle. Foucault explique :

Cette implantation des perversions multiples n'est pas une moquerie de la sexualité se vengeant d'un pouvoir qui lui imposerait une loi répressive à l'excès. [...] L'implantation des perversions est un effet-instrument : c'est par l'isolement, l'intensification et la consolidation des sexualités périphériques que les relations du pouvoir au sexe et au plaisir se ramifient, se multiplient, arpentent le corps et pénètrent les conduites. Et sur cette avancée des pouvoirs se fixent des sexualités disséminées, épinglées à un âge, à un lieu, à un goût, à un type de pratiques. Prolifération des sexualités par l'extension du pouvoir ; majoration du pouvoir auquel chacune de ces sexualités régionales donne une surface d'intervention : cet enchaînement, depuis le XIX^e siècle surtout, est assuré et relayé par les innombrables profits économiques qui, grâce à l'intermédiaire de la médecine, de la psychiatrie, de la prostitution, de la pornographie, se sont branchés à la fois sur cette démultiplication analytique du plaisir et cette majoration du pouvoir qui le contrôle. Plaisir et pouvoir ne s'annulent pas ; [...] ils se poursuivent, se chevauchent et se relancent. Ils s'enchaînent selon des mécanismes complexes et positifs d'excitation et d'incitation.⁶⁵

⁶² Alan SHERIDAN, *Discours, sexualité et pouvoir. Initiation à Michel Foucault*, Coll. « Philosophie et langage », Bruxelles : P. Mardaga, 1985, p. 202

⁶³ Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité* [...], p. 69-98.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 66.

C'est donc à travers un ensemble hétérogène de stratégies à la fois médicales, politiques, épistémologiques, économiques et juridiques – stratégies que Foucault désigne en tant que « dispositif de sexualité⁶⁶ » – que s'est constitué tout un savoir-pouvoir sur la sexualité. Comme Foucault le souligne, ce savoir hautement politique est établi en première instance afin de réaffirmer et d'assurer la supériorité et la pérennité de la classe bourgeoise. La sexualité devient hygiénique; elle est sujette à un contrôle et une surveillance étroite de la part d'une myriade de nouveaux spécialistes⁶⁷ en vue d'assurer à la bourgeoisie une descendance saine, ce qui fera dire à Foucault que « le sang de la bourgeoisie, ce fut son sexe.⁶⁸ » À cet égard, la sexualité – et indubitablement le corps – sous le regard attentif de la médecine et de la science, devient objet de politiques, devient politique. La prise en charge de l'ensemble de l'anatomie par les instances institutionnelles traverse les chairs. L'objectif est de discipliner et de réguler les corps en vue d'un contrôle étroit de la vie, de son maintien et de sa prolifération. Bien plus que démographique, l'organisation du pouvoir sur la vie permet d'investir directement les corps; la vie et le vivant deviennent les enjeux des nouvelles luttes politiques mais également des nouvelles stratégies économiques.

Ce bio-pouvoir a été, à n'en pas douter, un élément indispensable au développement du capitalisme ; celui-ci n'a pas pu être assuré qu'au prix de l'insertion contrôlée des corps dans l'appareil de production et moyennant un ajustement des phénomènes de population aux processus économiques. Mais il a exigé davantage ; il lui a fallu la croissance des uns et des autres, leur utilisabilité et leur docilité.⁶⁹

⁶⁶ Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité* [...], p. 152-173.

⁶⁷ L'importance cruciale à l'époque de la psychanalyse naissante n'est pas accidentelle à l'essor de la dimension scientifique de la sexualité et Foucault y consacre plusieurs pages qu'il n'est pas pertinent dans le cadre de ce mémoire d'approfondir, mais qu'il importe de souligner.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 164.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 185.

Mais la critique des rapports entre sexualité et pouvoir ne doit pas être aveuglément dominée par le concept de la structure et des besoins de l'État. Elle y est certes attachée, mais l'objectif est de s'intéresser aux relations de pouvoir locales en vue d'y exercer une résistance. La pensée *queer* auquel je me réfère cherche donc à réinvestir les sexualités marginalisées d'un droit de parole politique, de décentraliser le biopouvoir vers la périphérie du discours hétéronormatif.

Les corps de la multitude *queer* sont aussi des réappropriations et des détournements des discours de la médecine anatomique et de la pornographie, entre autres, qui ont construit le corps *straight* et le corps déviant moderne. La multitude *queer* n'a que faire du « troisième sexe » ou d'un « au-delà des genres ». Elle se fait dans l'appropriation des disciplines de savoirs/pouvoirs sur les sexes, dans la réarticulation et le détournement des technologies sexopolitiques précises de productions des corps « normaux » et « déviants ». ⁷⁰

Pour la pensée *queer*, la notion de sexualité chez Foucault apparaît non plus comme un déterminisme linéaire, une contrainte hétérosexuelle *naturelle*, mais plutôt un discours à déconstruire, un dispositif à désamorcer et dont les corps et les plaisirs seraient les détonateurs privilégiés. Le rôle de la pensée *queer* est de résister à ces formes de sujétion en admettant à la fois d'y être l'objet et l'instrument.

1.3.2 Judith Butler

Si la philosophie foucaldienne, et principalement *La volonté de savoir*, constituent les fondements théoriques de la pensée *queer*, on ne peut nier l'importance d'un autre ouvrage qui deviendra une bible pour le féminisme des années 1990 ; *Gender Trouble* de la féministe et philosophe Judith Butler.

⁷⁰ Beatriz PRECIADO, « Multitudes *Queer*. Notes pour une politique des "anormaux" », *Multitudes*, n° 12, 2003, p. 22.

Véritable coup d'envoi aux théories *queers*, *Gender Trouble* demeure aujourd'hui encore une œuvre phare pour comprendre la philosophie *queer*⁷¹. Butler y installe les fondations d'une toute nouvelle épistémologie du genre et du sexe, tous deux questionnés à la lumière du présupposé hétérosexuel qui implique et maintient la validité de la binarité des genres, notamment au sein même du féminisme. À partir d'une critique poststructuraliste, Butler déconstruit le genre, mais également le sexe à partir d'un cadre féministe et philosophique constructiviste. Avec *Gender Trouble*, Butler approfondit donc la critique constructiviste du genre et du sexe, mais interroge également la viabilité des catégories identitaires, insidieusement coercitives et restrictives. Sans prétendre à un féminisme sans « femme », ce que certaines féministes lui reprocheront, Butler propose au contraire une lutte politique de coalitions et d'alliances. Féministe postmoderne dans les termes, Judith Butler et l'ouvrage *Gender Trouble* me permettent donc de réfléchir deux concepts centraux à la pensée *queer*, à savoir la critique du binôme sexe/genre et de la notion d'identité.

1.3.2.1 Le binôme sexe/genre

Les concepts de sexe et de genre sont indissociables du féminisme et correspondent à trois paradigmes d'intellection⁷² qui en influencent les politiques. Dans le premier cas, la conception du binôme sexe/genre repose sur un déterminisme biologique : le genre traduit le sexe. Sur la base de ce constat, il

⁷¹ Il suffit de consulter les bibliographies des colloques, congrès, publications ou des ouvrages théoriques féministes *queers* et postmodernes pour saisir l'importance de l'ensemble de l'œuvre de Judith Butler, et plus spécifiquement de *Gender Trouble*, dans la pensée *queer*.

⁷² Nicole-Claude MATHIEU, « Identité sexuelle/sexuée/de sexe ? Trois modes de conceptualisation du rapport entre sexe et genre » dans Anne-Marie DAUNE-RICHAR (dir.), *Catégorisation de sexe et constructions scientifiques*, coll. « Petite collection CEFUP », Paris : Éditions Université de Provence, 1989, p. 109-147.

y aurait une corrélation de l'ordre de l'appartenance « homologique⁷³ » entre le sexe naturel et le genre, tout aussi naturel et inné.⁷⁴ Dans le deuxième cas, le statut du sexe demeure le même, naturel, alors que le genre se déplace du côté du social et de l'acquis. La correspondance est ici de l'ordre de « l'analogie⁷⁵ », le sexe et le genre persistant à maintenir entre les catégories « homme » et « femme » des différences fondamentales, qu'elles soient positives ou négatives. Le troisième paradigme est celui du constructivisme social : le sexe et le genre sont tous deux des construits sociaux établis selon une correspondance « sociologique et politique.⁷⁶ » La différence est maintenue, mais elle relève du social et non plus du naturel. Audrey Baril résume :

Les travaux postmodernes ébranlent l'idée que le « sexe » soit une donnée naturelle et montrent que le corps est un concept historique. Dans cette perspective, le « sexe » devient un construit social et le genre précède le « sexe », car il donne une valeur à des traits physiologiques qui ont en eux-mêmes peu d'importance pour une catégorisation.⁷⁷

Le sexe n'est plus antécédent au genre, mais c'est plutôt au genre que revient le rôle de construire le sexe. C'est le paradigme sexe/genre propre au féminisme postmoderne et celui adopté par Judith Butler.

Pour Butler, le sexe et le genre sont deux constructions sociales aux impacts politiques violents car ils imposent à la fois une binarité mutuellement exclusive et une cohérence de ces derniers avec un autre système d'injonction puissant : l'hétéronormativité. Dans les sillons foucaldiens, la sexualité devient chez Butler un autre dispositif de contraintes et d'oppressions dont l'hétérosexualité est la

⁷³ *Ibid.*, p. 113.

⁷⁴ Considérant ce paradigme, le genre n'est donc pas une entité indépendante et est évoqué implicitement à travers la notion de sexe.

⁷⁵ Nicole-Claude MATHIEU, « Identité sexuelle/sexuée/de sexe ? [...], p. 119.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 132.

⁷⁷ Audrey BARIL, « De la construction du genre à la construction du "sexe" : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, 2007, p. 63.

matrice. À une sexualité hétérosexuelle doit correspondre un genre et un sexe binaire et complémentaire, mais strictement exclusif. La grille d'intelligibilité qu'impose la matrice hétéronormative exerce sur le genre – puis ce dernier sur le sexe – une lourde contrainte visant une catégorisation stricte des identités sexuelles. Butler souligne : « [l']institution d'une hétérosexualité obligatoire et naturalisée a pour condition nécessaire le genre et le régule comme un rapport binaire dans lequel le terme masculin se différencie d'un terme féminin, et dans lequel cette différenciation est réalisée à travers le désir hétérosexuel.⁷⁸ » Tous ces rapports coercitifs entre genre, sexe, orientation sexuelle, identité sexuelle ou désir sexuel servent à maintenir l'hégémonie hétéronormative et la perpétuation de rapports asymétriques de pouvoir entre toutes ces catégories. Toutefois, le concept de genre chez Butler ne peut être abordé sans que s'y rattache la notion centrale de *performativité*.

1.3.2.1.1 Performativité du genre

L'auteure de *Gender Trouble* s'inspire de la performativité de John Austin pour qui le signe linguistique, de par sa propre énonciation, réalise effectivement ce qu'il énonce.⁷⁹ Pour Austin, la performativité du langage réside dans sa capacité à concevoir ce qu'il nomme, donc à réaliser la nature de ce qu'il énonce. Une élocution est donc performative lorsqu'elle accomplit, au moyen de sa simple déclaration, ce qu'elle énonce. Austin donne ainsi en exemple le performatif « je vous déclare mari et femme » d'un prêtre. Chez Butler, la performativité du genre permet de cerner les jeux de production et de maintien du genre. Si le

⁷⁸ Judith BUTLER, *Trouble dans le genre*, Paris : La Découverte, 2005, p. 93.

⁷⁹ Je ne m'attarderai pas à retracer en détail la pensée du linguiste qui a inspiré Butler; je dirige les lecteur.e.s intéressé.e.s vers l'ouvrage de référence en la matière : John L. Austin, *How to do Things with Words*, New York : Oxford University Press, 1973 (1966), 166 p.

« genre est une sorte de faire, une activité incessante⁸⁰ », ce n'est pourtant jamais dans l'objectif téléologique d'accomplir totalement ce qu'il énonce, le genre étant en fait un « idéal » utopique. La performativité du genre entend plutôt décrire ce processus de répétition des normes de genre à travers une pratique quotidienne de représentation de soi. Le genre est donc le lieu privilégié d'une représentation pour et par l'*Autre*, véritable théâtre de la construction identitaire. Les corps tendent de cette manière à se conformer aux normes de genre par différents actes socialisés (vêtements, comportements, pratiques sociales et sexuelles etc.) qui ont pour but de légitimer le genre et de permettre à son acteur, actrice d'intégrer le domaine de l'intelligibilité : « les personnes ne deviennent intelligibles que si elles ont pris un genre (*becoming gendered*) selon les critères distinctifs de l'intelligibilité de genre.⁸¹ » En ce sens, le genre ne repose pas sur une essence qui lui préexisterait, mais fait advenir un sujet genré contingent et arbitraire. Butler spécifie :

[Le] genre est une sorte d'imitation qui ne renvoie à aucun original : de fait, il s'agit d'une imitation qui produit la notion même d'original comme effet et conséquence de cette imitation. En somme, le caractère supposé naturel des genres hétérosexualisés est créé par des stratégies de l'imitation; ce qu'elles imitent est un idéal fantasmatique de l'identité hétérosexuelle, produit même de son imitation. La « réalité » des identités hétérosexuelles se construit performativement à travers une imitation qui s'autoproclame origine et fondement de toutes les imitations.⁸²

Aucune essence ontologique n'est enfouie en nous, le genre étant toujours déjà citation et répétition d'une imitation. Contrairement au modèle analogique – le sexe est un substrat naturel sur lequel le genre agit culturellement – le genre butlérien n'a pas d'antécédent biologique. Chez Butler, le sexe est aussi une construction culturelle :

⁸⁰ Judith BUTLER, *Défaire le genre*, Paris : Éditions Amsterdam, 2006, p. 13

⁸¹ Judith BUTLER, *Défaire le genre* [...], p. 83.

⁸² Judith BUTLER, « Imitation et insubordination du genre », dans Judith BUTLER et Gayle RUBIN, *Marché au sexe*, Paris : EPEL, 2002, p. 154.

Si l'on mettait en cause le caractère immuable du sexe, on verrait peut-être que ce que l'on appelle « sexe » est une construction culturelle au même titre que le genre; en réalité, peut-être le sexe est-il toujours déjà du genre et, par conséquent, il n'y aurait plus vraiment de distinctions entre les deux.⁸³

Le sexe n'est donc ni une donnée naturelle anhistorique, ni une fondation immuable sur lequel viendrait se sédimenter les effets de la culture; il est lui-même culture, lui-même déjà politique. Butler ne nie aucunement les particularismes biologiques (seins, pénis, vagin), mais questionne leurs différents traitements politiques⁸⁴. La perception, l'interprétation et la « valeur » des différences anatomiques relève de choix sociaux et culturels teintés politiquement. « Le "sexe" n'est ainsi pas simplement ce que l'on a, ou une description statique de ce que l'on est, c'est bien plutôt l'une des normes par lesquelles "on" devient viable, sans laquelle un corps ne peut être apte à la vie au sein du domaine de l'intelligibilité culturelle.⁸⁵ » Avec Butler, le sexe devient un appareil de normalisation et de régulation (un « dispositif de sexualité » dirait Foucault) dont les visées sont hautement politiques. En remettant en cause l'authenticité du sexe et son apparente immuabilité, Butler cherche à dévoiler le caractère normatif et politique du sexe : « La catégorie de "sexe" est, dès le départ, normative; elle est ce que Foucault a nommé un "idéal régulateur". En ce sens, le "sexe" non seulement fonctionne comme une norme, mais fait partie d'une pratique régulatrice qui produit les corps qu'elle régit.⁸⁶ »

⁸³ Judith BUTLER, *Trouble dans le genre* [...], p. 69.

⁸⁴ « If the bodily traits "indicate" sex, then sex is not quite the same as the means by which it is indicated. Sex is made understandable through the signs that indicate how it should be read or understood. The bodily indicators are the cultural means by which the sexed body is read. They are themselves bodily, and they operate as signs, so there is no easy way to distinguish between what is "materially" true and what is "culturally" true about sexed body. » Judith BUTLER, *Undoing Gender*, coll. « Gender Studies/Philosophy », New York/Londres : Routledge, 2004, p. 83.

⁸⁵ Judith BUTLER, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris : Éditions Amsterdam, 2009, p. 16.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 15.

Bref, tout comme le genre, le sexe est performatif, c'est-à-dire que tous deux n'ont pas de « statut ontologiquement indépendant⁸⁷ » des actions et des gestes qui les forgent. Considérant ces gestes, ces actions comme étant la trame de l'identité et comme étant en perpétuelle construction, Butler souligne le caractère illusoire d'une identité définitive et immuable. Elle souligne :

Il ne faudrait pas concevoir le genre comme une identité stable ou lieu de la capacité d'agir à l'origine des différents actes; le genre consiste davantage en une identité tissée avec le temps par des fils ténus, posée dans un espace extérieur par une répétition stylisée d'actes. L'effet du genre est produit par la stylisation du corps et doit donc être compris comme la façon banale dont toutes sortes de gestes, de mouvements et de styles corporels donnent l'illusion d'un soi durable.⁸⁸

La performativité du genre et du sexe comme « pratique de l'identité » chez Butler nous invite donc à reconsidérer selon une vision plus souple et impermanente la notion même d'identité.

1.3.2.2 L'identité

La performativité du genre en appelle donc à une redéfinition du sujet moderne ontologique puisqu'elle questionne la possibilité même d'une identité préexistante aux normes et aux injonctions. Dans le premier chapitre de *Trouble dans le genre*, « Sujets de sexe/genre/désir », Butler questionne l'irréductibilité du féminisme, estimant les catégories « femmes » ou « femme » comme contraignantes et réductrices, considérant leur interactions complexes et infinies avec d'autres catégories – de classes, d'ethnies, de religions, de sexualités. Butler signale :

⁸⁷ Judith BUTLER, *Trouble dans le genre* [...], p. 259.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 265.

« Être » une femme ne définit certainement pas tout un être ; le terme échoue à être exhaustif, non qu'il y aurait une « personne » encore sans genre qui transcende l'attirail distinctif du genre, mais parce que le genre n'est pas toujours constitué de façon cohérente ni conséquente dans des contextes historiques différents, et parce que le genre est partie prenante de dynamiques raciales, de classe, ethniques, sexuelles et régionales où se constituent discursivement les identités. Par conséquent, il devient impossible de dissocier « le genre » des interstices politiques et culturels où il est constamment produit et reproduit.⁸⁹

Car si l'universalité du sujet « femme » est à déconstruire, au même titre que toutes les autres facettes qui cimentent l'identité, Butler rappelle que le sujet n'est jamais donné pour lui-même, authentique et naturel. S'inspirant de Foucault et de sa conception poststructuraliste du pouvoir, la philosophe défend l'hypothèse d'un sujet à la fois producteur et produit des normes et des discours hétéronormatifs. Suivant une logique foucaldienne, elle soutient que le sujet n'est pas uniquement aliéné par la loi, mais constitutif de la loi. S'attarder au seul plan juridique de l'oppression de genre, par exemple, revient donc à évacuer une dimension politique importante pour la lutte féministe. En fidèle foucaldienne, elle résume en ces termes le paradoxe inhérent au sujet :

Foucault signale que les systèmes juridiques du pouvoir *produisent* les sujets qu'ils viennent ensuite à représenter. Tout se passe comme si les notions juridiques du pouvoir régulaient la vie politique de manière purement négative – c'est-à-dire, en termes de restrictions, de prohibition, de régulation, de contrôle ou encore de « protection » des individus liés à cette structure politique par l'exercice conditionnel et révocable du choix. Or les sujets régulés par des structures sont, par le simple fait d'y être assujettis, formés, définis et reproduits conformément aux exigences de ces structures.⁹⁰

Dans cette optique, le sujet produit les normes dont il est l'effet. En conséquence, le sujet – tout comme chez Foucault – n'est jamais hors pouvoir ou hors genre, mais producteur et effet du genre. Fidèle à un cadre constructiviste, la conception butlérienne du pouvoir permet donc au sujet d'être intelligible à

⁸⁹ Judith BUTLER, *Trouble dans le genre* [...], p. 62-63.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 60-61.

travers les discours qu'il déploie autour du genre, mais produit également « en négatif » un non-discours, une marge silencieuse en dehors du dicible. Cette marge est toutefois habitée par ceux que l'on nomme comme étant les « déviants », les « pervers », ces *autres* qui ne cadrent pas dans les normes du discours ou ne sont pas reconnus par eux. En ce sens, Butler souligne la dimension hautement performative des discours et rappelle que « le langage est la condition de possibilité du sujet parlant, et non simplement l'instrument grâce auquel il ou elle s'exprime.⁹¹ » La construction du sujet par le langage est donc la condition *sine qua non* de l'intelligibilité même du sujet, non pas la présence d'un sujet immanent prédiscursif. Bref, il est illusoire de croire en une identité qui ne serait pas « déjà genrée ».

Les termes par lesquels nous sommes reconnus en tant qu'humains sont élaborés socialement et varient : parfois les termes qui confèrent un caractère « humain » à quelques individus sont ceux-là mêmes qui privent d'autres personnes de la possibilité de bénéficier de ce statut, différenciant de la sorte l'humain et le moins qu'humain.⁹²

C'est donc par, dans et à travers le langage comme acte social que se construit l'identité de chaque sujet.⁹³

Butler se défend d'une conception déterministe et fataliste de l'identité. Faisant écho au concept de résistance chez Foucault et à la position privilégiée du sujet en tant que producteur des normes, Butler en appelle à la puissance d'agir (*agency*) du sujet. L'agentivité de chacun – la possibilité de chaque sujet à user de son pouvoir – lui permet une emprise sur les normes et ce, de l'intérieur ; ce qui était chez Foucault la résistance devient chez Butler la subversion. C'est

⁹¹ Judith BUTLER, *Ces corps qui comptent* [...], p. 22.

⁹² Judith BUTLER, *Défaire le genre* [...], p. 14.

⁹³ Les notions de sujet et de langage sont développées plus avant par Butler dans l'ouvrage suivant : Judith BUTLER, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris : Éditions Amsterdam, 2004, 287 p.

justement parce que le langage est une suite de citations et de répétitions qu'il est possible pour le sujet d'y insérer des distorsions, des décalages.

Lorsqu'on dit du sujet qu'il est constitué, cela veut simplement dire que le sujet est une conséquence des discours suivant des règles et gouvernant l'invocation intelligible de l'identité. Le sujet n'est pas déterminé par les règles qui le créent, parce que la signification n'est pas un acte fondateur, mais un processus régulé de répétition. Celui-ci se cache alors même qu'il applique ses règles, produisant précisément par là des effets substantivants. En un sens, toute signification se fait dans l'orbite d'une compulsion à la répétition ; il faut donc voir dans la « capacité d'agir » la possibilité d'une variation sur cette répétition.⁹⁴

La thèse de la philosophe vise ainsi à dévoiler le caractère normatif des discours, mais plus encore, la possibilité pour le sujet parlant de désamorcer ces discours en les trafiquant de l'intérieur, en détournant leur visée oppressive. Il s'agit de penser des formes de puissance d'agir et de résistance à l'intérieur des mêmes structures qui exhorte à la norme. Butler rappelle ainsi que c'est en détournant de leur sens originellement raciste ou homophobe des termes tels que *nigger* ou *queer* que des sujets en arrivent à subvertir le caractère stigmatisant de l'injure au profit d'une identité positive et valorisante. C'est justement parce que les discours ne sont que citation et répétition qu'ils permettent aux identités d'être appréhendées non plus comme des objets finis et forclos, mais comme des positions temporaires, instables et stratégiques.

1.3.3 Multitude *queer* et politique du positionnement

Pour les détracteurs de la pensée *queer*, la dimension non identitaire ou extra identitaire du *queer* semble inadéquate à l'élaboration d'un projet politique pertinent pour le féminisme. Dès *Gender Trouble*, Butler rétorque qu'au

⁹⁴ Judith BUTLER, *Le pouvoir des mots* [...], p. 271.

contraire, « [d]éconstruire l'identité n'implique pas de déconstruire la politique mais plutôt d'établir la nature politique des termes mêmes dans lesquels la question de l'identité est posée.⁹⁵ » La philosophie *queer* perçoit ainsi le caractère hautement politique des normes et la vacuité épistémologique de la « normalité ». À l'instar de Foucault et de Butler, la pensée *queer* réfléchit et problématise les vastes domaines de production de savoir, cette attitude ayant contribué à lui fabriquer une étiquette la présument apolitique. À cet égard, Judith Butler souligne la critique qu'en font les féministes matérialistes : « Considérée comme sans importance par rapport aux aspects les plus pressants de la vie matérielle, la politique "queer" est constamment représentée par l'orthodoxie comme l'extrême culturel de la politisation.⁹⁶ » Pourtant, la pensée *queer* émerge aux États-Unis d'une conjoncture socio-politique singulière : déclin et institutionnalisation de la gauche, affaiblissement des groupes radicaux militants, retour en force de l'essentialisme. Dans ce contexte, la pensée *queer* arrive à point nommé pour colmater l'effritement des solidarités politiques et réfléchir la « multitude *queer* » et le « devenir-minoritaire⁹⁷ » comme positions stratégiques des politiques *queers*. Les avantages rhétoriques et théoriques qu'offrent ces notions par rapport à celles d'« identité » et de « différence » permettent de penser les sujets comme *de nature* politique et non plus essentialiste.

La théorie *queer* a bouleversé l'ensemble du champ théorique : les interrogations sur le genre, sur la sexualité, sur l'articulation et l'intersection de ces questions avec celles qui concernent les classes, les races, et d'autres enjeux encore, ont provoqué une onde de choc qui a affecté l'ensemble des disciplines

⁹⁵ Judith BUTLER, *Le pouvoir des mots* [...], p. 275.

⁹⁶ Judith BUTLER, « Simplement culturel », dans Annie, BIDE-MORDREL, *Les rapports sociaux de sexe*, Paris : Presses Universitaires de France, 2010, p. 174.

⁹⁷ J'emprunte la notion à Rosi Braidotti qui, elle-même, s'inspire de Gilles Deleuze et Félix Guattari : « Parce qu'il signale une prise de conscience radicale, le processus de devenir-minoritaire déstabilise toutes les identités et toutes les formations identitaires – femmes, natives, noirs, juifs, homosexuels et n'importe qui d'autre. » Rosi BRAIDOTTI, *La philosophie* [...], p. 96.

intellectuelles. Et qui a obligé à repenser ce qu'on croyait penser. Ce fut d'une extraordinaire fécondité [...] : une force déstabilisatrice des évidences et des impensés et une incitation à l'invention intellectuelle et politique.⁹⁸

La pensée *queer* se veut hors-norme, hors-catégorie, hors de toute forme d'institutionnalisation du savoir. Elle s'affirme donc à contre-courant des discours identitaires féministes, gais ou lesbiens – implicitement normatifs et exclusifs – véhiculés par les politiques identitaires. Butler cerne ce paradoxe :

À ce titre, la critique généalogique du sujet *queer* apparaît centrale à la politique *queer*, dans la mesure où elle constitue une dimension d'autocritique au sein de l'activisme, un rappel permanent de la nécessité de prendre le temps de considérer la force d'exclusion de l'une des prémisses contemporaines les plus estimées de l'activisme. Aussi nécessaire soit-il de faire entendre ses exigences politiques par le recours à des catégories identitaires, et de revendiquer le pouvoir de se nommer et de déterminer les conditions selon lesquelles ce nom est utilisé, il est en même temps impossible de détenir ce type de maîtrise sur la trajectoire de ces catégories au sein du discours.⁹⁹

Il y a donc au sein de la pensée *queer* la volonté de déconstruire l'idée d'un sujet cartésien défini et prédéterminé en proposant des identités stratégiques basées sur l'affirmation de subjectivités impermanentes et instables. Si l'identité n'est pas à rejeter en bloc, elle ne doit pas être tenue pour inaltérable et être un prérequis des politiques. En fait, le sujet « je substantif¹⁰⁰ » n'est plus à la base des revendications politiques, mais ce sont plutôt les revendications politiques en elles-mêmes qui sont à la base des identités. Marie-Hélène Bourcier précise :

Parler d'identités ou d'essence *queer* est donc une contradiction dans les termes. Il n'y aurait que des identités de position ou des positions *queers*. *Queeriser* les espaces, les disciplines, les modes de savoir-pouvoir hétérocentrés tout en gardant en mémoire l'ancrage politico-sexuel du terme, tel pourrait être le programme d'un « sujet queer » forcément « mauvais élève », anti-

⁹⁸ Didier ERIBON, « Hommage à Eve Kosofsky », *Mediapart*, avril 2009. [En ligne] < <http://blogs.mediapart.fr/edition/bookclub/article/130409/hommage-a-eve-kosofsky-sedgwick> > (consulté le 20 avril 2013)

⁹⁹ Judith BUTLER, *Défaire le genre* [...], p. 230.

¹⁰⁰ Judith BUTLER, *Trouble dans le genre* [...], p. 270.

assimilationniste et « out », qui cherche à exploiter les ressources de la marge et reste attentif aux discriminations, que celles-ci se produisent à l'extérieur ou à l'intérieur de la communauté politico-sexuelle dont il se réclame.¹⁰¹

Si les identités ne forment plus la trame fondamentale des luttes, elles ne sont donc plus nécessaires aux politiques *queers*. Butler ayant souligné la dimension socialement construite des identités, ces dernières sont donc appelées à se formuler à partir d'engagements politiques et non sur la base d'une reconnaissance identitaire ou sexuelle quelconque. En fait, l'activisme *queer* a acquis sa pertinence politique en raison de son insistance sur le fait que n'importe qui peut militer contre les discours misogynes ou homophobes, quelle que soit son genre ou son orientation sexuelle. Si les politiques *queers* s'acharnent à déconstruire les sujets revendicatifs gais, lesbiens, féministes, racisés, genrés, sexués, c'est qu'elles sont conscientes du pouvoir renaturalisant de ces catégories, ayant appris de Foucault et de Butler le pouvoir hétéronormatif et ethnocentrique des discours. Mais les sujets *queers* sont également sensibles à la position qu'ils occupent au sein de ces discours, véritables porte-à-faux de la norme. Grâce à cette position « en négatif », les sujets *queers* ont une situation épistémologique privilégiée de résistance à l'égard du normatif. Cette position offre plus de latitude, invite aux déplacements plutôt qu'aux affrontements, à un « devenir-minoritaire » plutôt qu'à l'assimilation; c'est ce que la philosophe féministe Rosi Braidotti décrit comme étant la « politique du positionnement ».

Dans les sillons de la performativité butlérienne et définitivement ancrée dans une philosophie postmoderniste, Braidotti élabore son propre modèle éthique face aux bouleversements et aux exigences de nos sociétés capitalistes : la figure du nomade.

¹⁰¹ Marie-Hélène BOURCIER, *Queer zones* [...], p.131.

The nomad is my own figuration of a situated, postmodern, culturally differentiated understanding of the subject in general and of the feminist subject in particular. [...] The choice of an iconoclast, mythic figure such as the nomadic subject is consequently a move against the settled and conventionnal nature of theoretical and especially philosophical thinking. This figuration translates therefore my desire to explore and legitimate political agency while taking as historical evidence the decline of metaphysically fixed, steady identities.¹⁰²

Reprenant un argument d'Édouard Glissant voulant que les entités se trouvant en position intermédiaire, c'est-à-dire ceux parlant plusieurs langues, qui habitent plusieurs endroits, ont maintes appartenances culturelles, soient les acteurs privilégiés de transformations de la subjectivité et de l'altérité, Braidotti positionne le nomade en tant que modèle éthique et critique face aux politiques néolibérales issues d'une culture patriarcale dominante et oppressante. L'enjeu est grand pour cette figure nomade car elle doit à la fois discréditer et accréditer les distinctions, médiatrice des différences qu'elle incarne. Le nomade de Braidotti, figure *queer* par excellence, performe la critique de l'intérieur en jouant à faire « comme si », réalisant le pouvoir performatif d'« être » véritablement le changement souhaité. La politique du positionnement, que je qualifie de *queer*, est ainsi « une stratégie située¹⁰³ » qui dégage le sujet d'une vision unitaire et rationaliste et permet à des coalitions politiques d'advenir de manière contextuelle, sporadique et locale. La souplesse d'une telle politique non métaphysique, non ontologique, permet également aux sujets d'être pluralisés en leurs seins mêmes, les contradictions indiquant la porosité et la caducité des frontières normatives.

Bref, le sujet *queer* ne nie pas l'appartenance à des identités de genre, de sexe, de classe, de race, etc., mais valorise la résistance à la normativité par la

¹⁰² Rosi BRAIDOTTI, « Introduction: By Way of Nomadism » dans *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York : Columbia University Press, 1994, p. 5.

¹⁰³ Rosi BRAIDOTTI, *La philosophie [...]*, p. 54.

réappropriation subversive du corps, de la sexualité et de l'identité, lieux privilégiés des discours hégémoniques. La subversion devient donc la stratégie privilégiée des politiques *queers*. En réinvestissant les corps et la sexualité du politique (du pouvoir), le sujet *queer* cherche à les délester de l'institutionnalisation constante dont ils font l'objet. La pensée *queer* devient donc un outil de résistance, un outil de savoir politique et militant me permettant de réfléchir la représentation de la figuration *genderqueer* en art actuel.

CHAPITRE II

HISTOIRE DE L'ART ET MISE EN FORME DU SUJET *GENDERQUEER*

L'objectif du deuxième chapitre de ce mémoire s'inscrit en lien direct avec la prolifération en art actuel d'une nouvelle forme de représentation : la représentation de la figure *genderqueer*. Dans un premier temps, cette deuxième étape de recherche vise donc à amarrer la théorie installée dans le premier chapitre au contexte plus global de l'histoire de l'art et de voir comment elle peut être utile à l'analyse des pratiques artistiques contemporaines *queers*. Je m'attarderai par la suite à circonscrire plus spécifiquement le sujet à l'étude, à savoir la figure *genderqueer* pour ensuite en préciser la portée symbolique et politique en tant que *représentation* en art. C'est donc par le truchement des rapports critiques qu'elle entretient avec la sexualité et l'identité que la figure *genderqueer* propose une image contemporaine de l'hybride et du multiple, intrinsèquement liée aux préoccupations actuelles concernant la validité épistémologique du genre au sein du féminisme postmoderne.

2.1. *Queeriser* les histoires

2.1.1 La pensée *queer* comme outil méthodologique en histoire

Dans le premier chapitre, j'ai dépeint de quelle manière la pensée *queer*, suivant la méthode *archéologique* de Michel Foucault¹⁰⁴ et l'approche performative du

¹⁰⁴ Michel FOUCAULT, *Archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 2008, 288 p. L'auteur y élabore sa démarche épistémologique ayant pour objectif l'analyse des discours comme lieu de

genre chez Judith Butler, s'intéresse à dénaturaliser et repolitiser l'identité de genre et par conséquent, l'hétérosexualité en tant que sexualité prescriptive. Ainsi, la critique *queer* cherche à déloger l'hégémonie du genre comme seul système d'oppression au sein du féminisme et démontre la coextensivité des rapports de force qu'il maintient avec d'autres modes de subjectivités incluant l'orientation sexuelle, la race, la nationalité, la classe, la capacité, etc. De cette manière, en déconstruisant les liens ontologiques que l'identité entretient avec le corps, la pensée *queer* permet de repositionner le débat féministe des politiques identitaires vers la nécessité de former des coalitions politiques sporadiques et ciblées. Mais la pensée *queer* joue un rôle plus important encore au plan épistémologique et méthodologique grâce à la critique qu'elle émet face aux savoirs.

Outre la critique ontologique du corps comme construit social genré, la pensée *queer* issu du féminisme postmoderne invite à reconsidérer la légitimité des discours scientifiques alléguant l'objectivité. Ce sera le cas, notamment, des discours historiques. Dans les sillons du féminisme postmoderne naissant émerge une critique de l'histoire comme étant le lieu de savoirs androcentrés : «[...] l'oubli dont les femmes ont été l'objet n'est pas une simple perte de mémoire accidentelle et contingente, mais le résultat d'une exclusion consécutive à la définition même de l'histoire, geste public des pouvoirs, des évènements et des guerres de la Cité.¹⁰⁵ » Ce que Michelle Perrot souligne ici, c'est la valeur arbitraire de l'histoire elle-même comme lieu de savoir objectif. Conscientes de la disqualification narrative des femmes du discours historique

production de savoir. Cette méthode permet, comme je l'ai expliqué au chapitre un, de dénaturaliser et repolitiser certains objets de savoir « scientifique » telle que l'histoire par exemple. Elle s'intéresse avant tout aux discours de vérité en tant que structures technologisées de production de savoir et de sujétion.

¹⁰⁵ Michelle PERROT, « Sexuation de l'histoire », dans Helena HIRATA (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris : Presses Universitaires de France, 2000, p. 93.

occidental – masculin, blanc, bourgeois, hétérosexuel – les historiennes féministes en appellent à une revalorisation d'une *histoire des femmes*. Devenue littéralement objet historiographique, l'histoire des femmes demeure toutefois le sujet anecdotique d'un récit en marge de l'Histoire¹⁰⁶ et reconduit l'assujettissement des femmes à l'intérieur d'un *authentique* discours historique.

En dynamitant l'uniformité et l'universalité du terme « femme », la critique ontologique du genre, entamée par la pensée *queer*, propose plutôt de s'intéresser à une *histoire du genre* comme lieu de savoir. En utilisant le terme « genre » comme outil méthodologique à une *épistémè* historique, la pensée *queer* permet de replacer les femmes à l'intérieur d'un ensemble de relations sociales, politiques et culturelles plus vaste et évite ainsi de reconduire la sujétion de ces dernières à une histoire qui les dépasserait et qui serait l'apanage des hommes. L'histoire, cette inlassable recherche d'une vérité au fondement de la compréhension de notre contemporanéité, n'est en fait qu'une construction empirique élaborée à partir d'un point de vue androcentrique de la sphère publique – politique et militaire – à travers les âges. La sphère privée – la famille, la maternité, la sexualité (au moins jusqu'au XVIII^e siècle) – considérée comme futile et insignifiante jusqu'à sa réappropriation politique, est donc reléguée aux oubliettes du discours historique. Ces connaissances en apparence impartiales forment et ordonnent les structures de compréhension du monde actuel et correspondent à ce que la féministe et historienne Tania Navarro Swain nomme les « représentations sociales » :

En histoire, les représentations sociales modèlent les narratives et établissent

¹⁰⁶ En anglais, les termes *story* et *history* rendent bien compte de ce traitement dissemblable entre ce qui est qualifié d'histoire mineure, anecdotique (celle des femmes par exemple) et de l'Histoire avec un grand H. Dans la même veine, le néologisme *herstory* met également l'accent sur la construction et l'appropriation par les hommes des faits historiques (*history*) et la revendication féministe de l'histoire par les femmes.

ainsi une mémoire sociale restreinte aux seuls créneaux considérés dignes d'un regard approfondi. Les faits à retenir pour l'histoire traditionnelle, étaient donc ceux ayant trait à l'État, son organisation, ses guerres, ses disputes, ses territoires, leurs limites et leurs expansions. En somme, ces faits se limitaient aux pouvoirs institués, le domaine public, champ considéré exclusif des hommes. C'était, par conséquent, une histoire épelée au masculin. Pour ce qui concerne les relations sociales, [...] les analyses étaient faites selon un ordre binaire : dominant/ dominé, riche /pauvre, noble / bourgeois, guerrier /paysan, en gardant toujours comme référence l'homme pour signifier l'humanité.¹⁰⁷

La critique *queer* remet en doute cette construction téléologique qu'est l'Histoire en multipliant les discours, les histoires jusqu'à ce jour étouffés par l'hégémonie narrative androcentrique occidentale. Dépassant le simple fait de raconter les histoires considérées comme mineures ou marginales, la pensée *queer* politise l'Histoire en son sein même et comprend qu'elle est performative par nature. Swain souligne :

En effet, l'histoire actuelle est une méta-critique de sa propre institution ; elle est consciente de son rôle académique et normatif en tant que fondement des traditions et des coutumes. L'histoire enfin se reconnaît comme discours créateur de valeurs et de modèles, sur lesquels elle crée ses narratives. La répétition du même est ainsi sa force et son argument justificatif lors de l'analyse des relations humaines. Faire l'histoire, donc, est plus que jamais une activité politique qui refuse la répétition, ce murmure sans fin de ré-affirmation de l'ordre, d'une création incessante d'un monde pensé de façon binaire, conjugué au masculin, qui articule une économie de pouvoir sur la formation de hiérarchies, différences et inégalités.¹⁰⁸

Écrire l'histoire devient ainsi une activité hautement politique qui requiert un engagement éthique profond et exige la modestie de chaque historien.ne à reconnaître la subjectivité intrinsèque de leur discipline.

¹⁰⁷ Tania NAVARRO SWAIN, « Les représentations sociales construisent l'histoire », 2011. En ligne.

< <http://www.tanianavarroswain.com.br/francais/Representations%20sociales%20mf.htm> > (consulté le 3 mai 2013)

¹⁰⁸ Tania NAVARRO SWAIN, « Intertextualité. Perspectives féministes et foucaaldiennes », 2011. En ligne. < <http://www.tanianavarroswain.com.br/francais/intertextualite.htm> > (consulté le 3 mai 2013)

2.1.2 Nouveaux regards sur l'histoire de l'art

Discours satellite de la *Grande Histoire*, l'histoire de l'art gravite nécessairement dans l'orbite misogyne de l'Histoire. Habile amalgame d'œuvres, de textes et de représentations sociales, pour reprendre les termes de Swain, l'histoire de l'art est un discours qui se prête aussi à interprétation et ce, malgré son apparente objectivité. Swain précise : « L'histoire et l'histoire de l'art sont narrées selon l'historicité de leur mise en récit : les faits consignés dépendent de l'importance qu'on leur accorde, des réseaux de sens et de valeurs qui circulent au moment de leur récit.¹⁰⁹ » L'histoire de l'art est ainsi un lieu de savoir genré, racisé, classisé; bref, un lieu de « savoir situé¹¹⁰ » qui doit demeurer assurément critique.

En 1971, l'historienne d'art féministe états-unienne Linda Nochlin nargue historiens et historiennes d'art en publiant pour *Artnews* un article choc : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes femmes artistes.¹¹¹ » L'auteure y interroge la notion de *génie artistique* derrière laquelle se complaît le mythe du « Grand Artiste », personnage quasi divin indépendant des nécessités matérielles et sociales de son époque. Sanctifié par des années, voire des siècles de dévotions critiques et archivistiques de la part d'une pléiade d'historien.ne.s de renom, l'histoire de l'art contemporaine semble n'avoir d'autre choix que de reconnaître

¹⁰⁹ Tania NAVARRO SWAIN, « Le sexe de l'art ou l'art est sexué », 2011. En ligne. < <http://www.tanianavarroswain.com.br/francais/le%20sexe%20de%20l%20art.htm> > (consulté le 3 mai 2013)

¹¹⁰ Je reprends le concept de « savoir situé » tel que théorisé par Donna Haraway. La notion critique la supposée neutralité et objectivité des discours de vérité (scientifiques), discours indubitablement entachés de la culture, du lieu et de l'époque de ses producteurs. Donna HARAWAY, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, vol. 14, n° 3, 1988, p. 575-599.

¹¹¹ Linda NOCHLIN, « Why have there been no great women artists », *Artnews*, janvier 1971, p. 23-39; 67-71.

le *génie* de ses artistes adulés sans interroger outre mesure la crédibilité de ses sources. En exposant la question du génie artistique à la lorgnette féministe, Nochlin interroge à juste titre l'objectivité inquestionnée de cette histoire de l'art dont le regard masculin seul semble légitimer la valeur :

S'agissant de l'histoire de l'art, le point de vue de l'homme blanc occidental, qui passe inconsciemment pour le point de vue de l'historien d'art, s'avère peut-être – s'avère de fait – inadéquat, pour des raisons qui ne sont pas seulement d'ordre moral et éthique, ou liées à son élitisme, mais purement intellectuelles. En révélant l'incapacité d'une majorité de travaux universitaires en histoires de l'art, et de nombre de travaux d'histoire tout court, à tenir compte d'un système de valeurs non reconnu, de la *présence* même d'un sujet immiscé dans la recherche historique, la critique féministe dévoile du même coup leur suffisance conceptuelle, leur naïveté méta-historique.¹¹²

Intéressée par les conditions contemporaines de production des femmes artistes « ignorées » de l'Histoire, Nochlin en appelle à une critique en amont de l'histoire de l'art. S'il n'y eut pas de grandes artistes femmes, c'est que les structures sociales et institutionnelles en vigueur à l'époque ne permettaient pas aux femmes d'accéder entièrement aux infrastructures mêmes par lesquelles devaient s'effectuer tout parcours artistique.¹¹³ Si les femmes ont depuis lors infiltré l'historiographie de l'art¹¹⁴, tant au plan de la critique que de la pratique, le discours historique en art maintient toujours une double hiérarchie des

¹¹² Linda NOCHLIN, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes? » dans *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1993, p. 202.

¹¹³ « La question de l'égalité des femmes – en art ou n'importe où ailleurs – ne relève donc pas de la relative bonne ou mauvaise volonté des individus masculins [...], mais de la nature même de nos structures institutionnelles et de cette vision de la réalité qu'elles imposent aux êtres humains qui y participent. » *Ibid.*, p. 210.

¹¹⁴ Il suffit de constater le nombre de colloques, de monographies et d'ouvrages féministes en art (ou plus largement sur l'art des femmes) qui ont depuis lors réhabilités le rôle et la place des femmes au sein de l'histoire de l'art. Plus de trente ans après la publication de l'article choc de Nochlin, la conférence « Pourquoi n'y a-t-il pas de grandes femmes artistes, 30 ans après » dresse ainsi le portrait des mutations induites par le féminisme au sein de l'histoire de l'art. Carol ARMSTRONG et Catherine de ZEGHER, *Women Artists at the Millenium*, Londres : MIT, 2006, 450 p.

*genres*¹¹⁵ et persiste à qualifier « art des femmes » la production d'un corpus d'artistes dont le sexe semble trop souvent prédominer l'esthétique. C'est la contingence sociologique de l'art qui contribue de manière insidieuse à inlassablement lier l'art de Louise Bourgeois ou d'Artemisia Gentileschi à leur « condition » de femme artiste et non d'artiste tout court, perpétuant l'exclusion systématique et insidieuse des femmes de l'histoire de l'art. L'historienne d'art Rose-Marie Arbour témoigne :

[D]ans les cas où ces productions sont acceptées comme objet d'étude valable, relevant du champ de l'art, il existe plusieurs façons de les exclure à nouveau des voies qui permettraient d'infléchir le concept d'art : ainsi on peut aborder l'étude des productions des femmes de la même façon qu'on peut aborder les œuvres des enfants, des fous, des amateurs. Ces productions sont alors considérées comme des épiphénomènes qui, par leur différence même, vont aider à mieux comprendre encore la production artistique telle qu'elle est officiellement identifiée et définie.¹¹⁶

Si toutes les artistes, historiennes ou théoriciennes de l'art ne s'entendent pas sur la définition de l'art féministe ou la nécessité de circonscrire un art spécifiquement « féminin¹¹⁷ », quitte à reconduire l'essentialisme au sein de l'histoire de l'art, on ne peut nier l'apport critique du féminisme eu égard à la discipline elle-même. La résurgence du féminisme à l'intérieur de la pratique

¹¹⁵ Hiérarchie double en ce qu'elle établit entre les genres artistiques des valeurs différentes et asymétriques (entre l'artisanat, considéré « art mineur » et la peinture par exemple) puis sur la base de l'identité de genre de l'artiste. Ce n'est sans compter la hiérarchisation des genres picturaux (scène d'histoire, le portrait, scène de genre, le paysage, la nature morte), souvent eux-mêmes strictement réservés soit aux hommes ou aux femmes.

¹¹⁶ Rose-Marie ARBOUR, « L'art des femmes a-t-il une histoire », *Intervention*, n° 7, hiver 1980, p. 4.

¹¹⁷ C'est le cas notamment de la notion « d'imagerie féminine », centrale dans les travaux de Judy Chicago au cours des années 1970 et problématisée par nombre de féministes et d'artistes comme étant implicitement normative. Judy CHICAGO et Miriam SHAPIRO, « Female Imagery », *Womanspace Journal*, vol. 1, n° 3, 1973, p. 11-14. À rebours, Georgia O'Keeffe, largement admirée par Chicago pour son iconographie féminine, a vigoureusement nié qu'il y ait eu quelque chose de féminin dans ses toiles. Barbara BUEHLER LYNES, « Georgia O'Keeffe and Feminism : A Problem of Position » dans *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, New York : HarperCollins, 1992, p. 437-450.

artistique au cours des années 1970 a ainsi permis de déconstruire les schèmes misogynes dans la fabrique de l'histoire de l'art, « contribution subversive fondamentalement politique¹¹⁸ », et encouragée le développement d'une politique féministe de l'art et de son historiographie. La discipline de l'histoire de l'art est donc étroitement liée aux théories féministes et connaît une évolution intellectuelle et critique parallèle.

2.1.2.1 Histoire de l'art *queer*?

Si l'objectif des historiennes d'art féministes des années 1970 et 1980 fut de dévoiler l'androcentrisme de leur discipline et de réhabiliter l'histoire de l'art des femmes, le développement d'une critique féministe postmoderne et *queer* invite aujourd'hui à une réflexion politique au sujet de l'art et de ses représentations à partir des notions d'identité de genre et de sexualité. Quoique la critique de la dissolution du féminisme à l'intérieur de la théorie postmoderne de l'identité de genre soit reconduite à l'intérieur du champ de la critique d'art postmoderne et *queer*¹¹⁹, il me semble que les pratiques artistiques de J.J. Levine, Nina Arsenault, Dorothée Smith ou Virginie Jourdain travaillent spécifiquement la représentation à partir d'une position épistémologique *queer*. Bien qu'il y ait eu dans l'histoire de l'art les traces éparses d'une réflexion esthétique précoce

¹¹⁸ Lucy R. LIPPARD, « Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s », *Art Journal*, 1980, p. 362-365.

¹¹⁹ Norma BROUDE et Mary D. GARRARD, *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism*, Los Angeles : University of California Press, 2005, 480 p. ; Amelia JONES, *The Feminism and Visual Culture Reader*, coll. « In Sight », London : Routledge, 2003, 560 p. ; Laura COTTINGHAM, *Combien de sales féministes faut-il pour changer une ampoule ? Antiféminisme et art contemporain*, Lyon : Tahin party, 2000, 77 p.

sur les politiques *queers*¹²⁰, il me semble actuellement voir proliférer plus qu'une esthétique *queer*, mais la volonté théorique chez nombre d'artistes de réfléchir les notions de sexualité, d'ethnicité, de classe, de genre, de capacité selon une approche intersectionnelle critique. Un contexte artistique que les historien.ne.s d'art féministes se doivent de considérer :

As feminist art historians began to recognize the larger scope and complexities of the power relationships that feminism interrogates and challenges, feminist art history came increasingly to situate female experience within a larger framework of multiple and fluid gendered identities and positions, and to consider gender as only one of many factors in a constantly shifting and evolving, often tensely balanced, pattern of power relationships.¹²¹

Ce faisant, la critique d'art féministe actuelle doit reconnaître la consubstantialité des rapports sociaux de sexe, de classe et de race comme contingente aux pratiques artistiques contemporaines. Ce recours aux stratégies *queers* du corps physique chez Smith, Arsenault, Levine et Jourdain – intersexualité, brouillage et ambiguïté de genre, sexualité non normative – relance la production de significations positives et multiples au sein de la pratique d'art tout en questionnant nos limites faces aux représentations dites féministes. Le déploiement d'une critique artistique *queer* implique donc de redéfinir les codes iconographiques de l'histoire de l'art en fonction des modèles de genre et d'identité sexuelle racistes, patriarcaux et classisés occidentaux.

¹²⁰ Je songe ici au travail explicite de Claude Cahun sur l'identité et qui, dès la première moitié du XX^e siècle, propose une iconographie que je qualifie de *queer*, au risque d'être anachronique.

¹²¹ Norma BROUDE et Mary D. GARRARD, « Introduction: Reclaiming Female Agency », dans Norma BROUDE et Mary D. GARRARD, *Reclaiming Female Agency* [...], p. 1.

2.2 La figure *genderqueer* : définir l'indéfinissable

2.2.1 Étymologie d'une épistémologie *queer*

Si j'ai choisi d'opter pour le terme *genderqueer*, ce n'est certainement pas par simple fantaisie littéraire, mais bien pour rendre compte des intrications politiques et subversives du genre dans et sur les corps. Le terme en soi implique la radicalisation politique et critique de la nomination bicatégorielle de genre, s'extirpant *catégoriquement* du schéma binaire. Contrairement au terme *transgenre* – terme qui semble être utilisée d'emblée en référence aux corporéités intersexes, androgynes ou hermaphrodites¹²² – le vocable *genderqueer* réhabilite la valeur politique du genre et évite de se positionner en tant qu'intermédiaire ou « d'entre-deux genres ». Je trouvais problématique d'user du terme *transgenre* en raison de cette connivence induite qu'il entretient avec la binarité de genre, se situant étymologiquement entre le féminin et le masculin, donc revendiquant ultimement un *troisième genre* tout aussi normatif. Abordé ainsi, il me semblait plus ou moins cohérent avec la volonté *queer* à faire implorer le cadre binaire hétéronormatif et utopique du genre en de stratégies et multiples identités de genre.

Bien que la terminologie renvoie toutefois explicitement au genre (« *gender* » *queer*), la volonté de le *queeriser*, de le rendre flou et instable, mais avant tout critique et politique, en souligne le potentiel hautement subversif. Judith Butler souligne à cet effet :

¹²² Ainsi, compte tenu de l'utilisation généralisée du terme *transgenre* dans les textes étudiés dans ce mémoire et l'absence de textes critiques autour de l'étymologie du terme, je ne fais aucune distinction entre *transgenre* et *genderqueer* et considère les deux termes comme synonymes lorsque je cite la pensée des auteur.e.s qui s'y réfèrent.

[...] « genre » signifie aussi désormais identité de genre, et cette dimension est au cœur de la politique et de la théorie du transgendérisme et de la transsexualité. Le terme transgenre se réfère à ces personnes qui s'identifient à un autre genre ou qui vivent conformément à un autre genre, qu'elles aient ou qu'elles n'aient pas suivi des traitements hormonaux ou subi des opérations de réassignation sexuelle.¹²³

D'autre part, les appellations *intersexe*, *androgyn*e ou *hermaphrodite* invitent à une lecture pathologisante des corps sans jamais questionner les reconfigurations infinies de l'identité de genre. Jamais entièrement *hors genre*, mais produite et réitérée par lui, la figure *genderqueer* demeure consciente du régime despotique de l'hétéronormativité et parvient à résister à son *hétérogénéisation* conséquente. De cette manière, le sujet *genderqueer* n'est pas un sujet hors-norme ou hors pouvoir, mais plutôt une autre construction subjectivale polymorphe et instable à l'intérieur du tissu social. La figure *genderqueer* se réinvente sa propre histoire, aux limites de la norme, se construit une grammaire propre pour se dire et se renouveler sans cesse. Sa langue n'a pas de langage, son corps étant la tour de Babel du discours hétéronormatif.

2.2.2 Le corps *biopolitique*¹²⁴

Ce discours, c'est bien évidemment celui sanctifié par la science et où le caractère pathologique et déviant du corps *genderqueer* catalyse la naturalité binaire du genre. Comme l'historienne des sciences et féministe Ilana Löwy l'affirme, la reconnaissance par les instances scientifiques de multiples

¹²³ Judith BUTLER, *Défaire le genre* [...], p. 18.

¹²⁴ Le terme *biopolitique* est un néologisme inventé par Michel Foucault afin de décrire le glissement, au XVIII^e siècle, du pouvoir souverain sur la mort vers le pouvoir disciplinaire sur la vie. Pour Foucault, ce pouvoir dépasse les cadres juridiques et punitifs pour véritablement pénétrer les corps et les investir de l'extérieur et de l'intérieur. Le dispositif de sexualité est d'ailleurs l'une des technologies privilégiées de la biopolitique. Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976, p. 177-193.

« désordres d'identité de genre¹²⁵ » est un signe de la stabilisation institutionnelle du terme *genre* par les autorités médicales.¹²⁶ Mais c'est également la preuve ultime de son incohérence. Löwy abonde :

Le sexe social est construit sur un mode binaire : on ne peut être à la fois un homme et une femme. Pourtant, la nature adopte rarement des divisions rigides. Le sexe biologique, comme presque tous les traits biologiques complexes, se présente comme un continuum, avec sur ses extrêmes les « sexes biologiques » clairement définis et, au milieu, une large gamme de situations intermédiaires – des individus dits « intersexes ». De tels individus remettent en cause nos certitudes sur le caractère « double et sexué » de l'humanité et sur la stabilité des catégories « homme » et « femme ».¹²⁷

Si nous sommes redevables aux féministes postmodernes d'avoir repensé radicalement le genre et le sexe comme structures culturelles hétéronormatives, nous le sommes peut-être encore davantage envers des théoriciennes des sciences telles qu'Ilana Löwy d'avoir déplacé la critique vers la supposée légitimité du discours médical. En effet, poussée par la volonté scientifique de trouver des vérités ontologiques aux corps, la médecine s'est vu octroyer le rôle d'arbitre dans les débats sur le genre, sans jamais faire elle-même les frais de la critique féministe, cette dernière n'ayant pas revendiqué le corps médicalisé comme relevant de la recherche féministe. Löwy résume :

À partir des années 1970, certains historiens et sociologues des sciences ont affirmé que la science n'est pas uniquement un système d'énoncés et une somme de connaissances, mais aussi une pratique, ou plutôt une somme de pratiques disciplinaires souvent très variables, et une activité collective solidement ancrée dans le temps et l'espace. Une telle approche a déstabilisé la perception de la science comme « point de vue de nulle part » et a ouvert la voie à un examen

¹²⁵ Le désordre d'identité de genre (DIG), ici le transsexualisme, est un désordre d'ordre mental selon le *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux* (communément appelé *DSM*). Dans la dernière parution du manuel en 2013 (*DSM-V*), le transsexualisme n'est toutefois plus classé comme un trouble mental.

¹²⁶ Ilana LÖWY, « Intersexe et transsexualités. Les technologies de la médecine et la séparation du sexe biologique du sexe social », dans Ilana LÖWY et Hélène ROUCH (dir.), *La distinction entre sexe et genre. Une histoire entre biologie et culture*, Paris : L'Harmattan, 2003, p. 96.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 81.

critique des « faits scientifiques ». Les différences biologiques entre les sexes devinrent un objet d'étude pour les historiens, les sociologues et les anthropologues de la science. Les recherches sur l'histoire des hormones sexuelles et des sciences de la reproduction illustrent de tels développements, autant que les études qui se penchent sur la difficulté de définir avec précision la base génétique et moléculaire des différences entre mâles et femelles.¹²⁸

Dans les sillons poststructuralistes et en réaction à l'inertie théorique féministe eu égard aux sciences, Delphine Gardey et Ilana Löwy organise en 1997 deux journées conférences autour de la question de la sexuation des sciences. L'ouvrage *L'invention du naturel : les sciences et la fabrication du féminin et du masculin*¹²⁹, qui fait suite au colloque, consolide la critique féministe des sciences en tant que système producteur et transmetteur de mécanismes particuliers de discrimination. Biologiste moléculaire de formation et professeure de l'histoire des sciences, Evelyn Fox Keller souligne :

Les concepts scientifiques s'expriment pour la plupart dans le langage naturel qui ne peut être séparé du contexte social dans lequel il est inscrit. Les métaphores sexuées dans la science en fournissent un bon exemple : celles-ci pénètrent le langage utilisé par les scientifiques et influent leur façon de conceptualiser et de construire les phénomènes naturels. La sexuation, souvent inconsciente, du langage scientifique donne forme à la pensée et aux actions des scientifiques et influe sur leurs analyses et descriptions des phénomènes naturels. Et parce qu'en règle générale on pense que ces analyses constituent une description neutre et objective du monde naturel, l'intégration invisible de présupposés sexués dans le langage de la science peut en retour renforcer de tels présupposés dans la société.¹³⁰

Les corps *genderqueers* arrivent à point nommé pour saper cette supposée objectivité des discours scientifiques et affaiblir l'idée de deux sexes mutuellement exclusifs. Consolidés par la mise en évidence des inconsistances empiriques des recherches scientifiques concernant les sous-catégories du sexe

¹²⁸ Ilana LÖWY, « Intersexe et transsexualités. Les technologies [...], p. 98.

¹²⁹ Delphine GARDEY et Ilana LÖWY, *L'invention du naturel. Les sciences et la fabrication du féminin et du masculin*, Paris : Éditions des archives contemporaines, 2000, 227 p.

¹³⁰ Evelyn FOX KELLER, « Sexuation du langage scientifique » dans Helena HIRATA (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme*, [...], p. 97-98.

– sexe hormonal, sexe phénotypique, sexe gonadique, sexe chromosomique et sexe génique¹³¹ –, les corps *genderqueers* viennent altérer les frontières au-delà desquelles existent la différence et révèlent l'arbitraire des catégories mâle/femelle :

La présence d'un continuum à l'intérieur de chaque sous-catégorie du sexe met fortement en cause l'idée d'une frontière infranchissable entre deux et seulement deux sexes - comment et où tracer une frontière dans le continu? Cependant, ces continuums sont laissés dans l'ombre par une lecture dichotomique du développement sexuel. Les cas intersexuels continuent à être pensés en référence à deux sexes incommensurables.¹³²

Figure de proue du mouvement *trans*, l'artiste de performance, auteure et théoricienne *queer* Kate Bornstein est l'une des premières à avoir médiatisé et revendiqué l'inspécificité de genre comme identité de genre.¹³³ Dans *Gender Outlaw: On Men, Women and the Rest of Us*¹³⁴, Bornstein critique et rejette le discours pathologisant transsexuel « je suis prisonnier.e de mon corps » au profit d'une revendication valorisante et positive de l'identité *trans* :

I know I'm not a man - about that much I'm very clear, and I've come to the conclusion that I'm probably not a woman either, at least not according to a lot of people's rules on this sort of thing. The trouble is, we've living in a world that insists we be one or the other - a world that doesn't bother to tell us exactly what one or the other *is*.¹³⁵

Critiquant la curiosité perverse dont sont victimes nombre de *genderqueers* quant à leur « sexe d'origine », Bornstein laisse entendre qu'il ne devrait pas être nécessaire que la communauté *trans* passe sous le bistouri pour intégrer

¹³¹ Cynthia KRAUSS, « La bicatégorisation par sexe à l'épreuve de la science », dans Delphine GARDEY et Ilana LÖWY (dir.), *L'invention du naturel* [...], p. 187-213.

¹³² *Ibid.*, p. 203.

¹³³ Bornstein utilise toutefois le féminin comme genre littéraire d'adoption.

¹³⁴ Kate BORNSTEIN, *Gender Outlaw: On Men, Women and the Rest of Us*, New York : Routledge, 1994, 245 p.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 8.

l'humanité, reconduisant de ce fait le mythe du genre ontologique et implicitement, celui du régime hétérosexuel :

In follow-up studies of « reassigned » transsexuals, one of the criteria for mental health is how well they have « passed ». A transsexual in a heterosexual relationship who has no contact with other transsexuals is « normal », a success. Transsexuals who spend time in the gay community, acknowledge their transsexual identity, and maybe even think it's a political issue are failures. How can schizophrenia or amnesia be mentally healthy? Transsexuals have strong feelings of yearning to change their biological sex; no matter how many people eventually come to accept them as members of their preferred sex, that history cannot be erased.¹³⁶

La critique et l'expérience personnelle de Bornstein invite à une déconstruction radicale du genre et à une lutte politique au carrefour des oppressions. Mais l'une des pierres angulaires du livre de Bornstein est l'appel à une solidarité de toutes les minorités, la figure *genderqueer* étant en soi un symbole de la lutte politique contre les formes de l'oppression de genre. Elle souligne : « One answer to the question, "Who is a transsexual?" might well be, "Anyone who admits it". A more political answer might be "Anyone whose performance of gender calls into question the construct of gender itself".¹³⁷ » Suivant l'affirmation métaphorique de Jean Baudrillard pour qui « nous sommes tous des transsexuels¹³⁸ », le corps *trans* de Bornstein fournit un moyen de relancer la production de significations multiples et positives générant une puissance d'agir dans un contexte postmoderne où les contraires ne s'annulent plus, mais se chevauchent. Le sujet *genderqueer* devient de cette manière l'icône paradoxale d'un « devenir minoritaire » pour toutes et tous.

¹³⁶ Kate BORNSTEIN, *Gender Outlaw* [...], p. 62.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 121.

¹³⁸ Jean BAUDRILLARD, « Transsexualité » dans *La transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris : Galilée, 1990, p. 28.

2.3 La question de la représentation

2.3.1 Quel *genre* de représentation?

Je l'ai explicité dans le premier chapitre, le genre n'est que représentation¹³⁹, performance du corps dans l'espace social hétéronormatif en vue d'une reconnaissance sexuelle binaire lui permettant d'intégrer l'humanité.¹⁴⁰ Même s'ils ne se sont pas spécifiquement intéressés à l'intrication des systèmes de genre au sein de la représentation, les écrits du sémiologue Louis Marin ont la qualité d'avoir mis à jour la dimension doublement politique de la représentation. D'une part, il s'agit de « re-présenter » quelque chose qui est le même, mais pas tout à fait puisque l'objet de la représentation n'est que la trace d'une absence, le « faire comme si¹⁴¹ » de ce qu'il représente ; la représentation fait advenir un *effet de présence*.¹⁴² D'autre part, ce glissement produit un sujet *autre* qu'il tend à représenter comme légitime, puisque représentation de ce qui ne peut être présent ; la représentation fait advenir un *effet de sujet*.¹⁴³ Le dispositif représentatif de Marin joue donc d'un double pouvoir de présenter et de créer. La question de la représentation est donc intimement liée à la notion de performativité dans la mesure où elle fait advenir le sujet même de la représentation. Il n'est donc pas étonnant de la voir convoitée tant par les

¹³⁹ C'est d'ailleurs en ces termes que Teresa De Lauretis le formule : « 1. Le genre est (une) représentation [...] 2. La représentation du genre est sa construction [...] » dans Teresa DE LAURETIS, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris : La Dispute/Snédit, 2007, p. 42.

¹⁴⁰ « Certains humains ne sont tout simplement pas reconnus comme humains, ce qui conduit à un autre ordre de vie invivable », Judith BUTLER, *Défaire le genre*, Paris : Éditions Amsterdam, 2006, p. 14.

¹⁴¹ Louis MARIN, *Politiques de la représentation*, Paris : Kimé, 2005, p. 72. À mon sens, il n'est pas anodin de mettre ici en parallèle le « faire comme si » chez Braidotti.

¹⁴² *Ibid.*, p. 73.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 73.

artistes que par les systèmes institutionnels, juridiques et politiques: « [a]utrement dit, représentation et pouvoir sont peut-être de même nature.¹⁴⁴ »

La question de la représentation émerge donc *naturellement* lorsque l'on réfléchit les corporéités *genderqueers*, dans la mesure où elles investissent tout autrement le regard; l'iconographie *queer* résistant *formellement* à toute catégorisation. En effet, les représentations androgynes et ambiguës qu'offre la figure *genderqueer* proposent de nouvelles formulations plastiques du corps, appelant à une métacritique de notre propre regard face aux représentations de genre. La question de la représentation ne se limite donc pas simplement à la seule représentabilité politique, mais s'intéresse au pouvoir des images en tant que véhicules idéologiques et politiques. En 1975, Laura Mulvey publie un essai dans lequel elle élabore le concept de *male gaze* (regard masculin) à partir des théories psychanalytiques de Jacques Lacan. Le concept de *male gaze* met en relief les structures phallogentrées du regard au sein de la production cinématographique.¹⁴⁵ Mulvey y dévoile la dimension hautement discursive des images, la femme y étant objectivée et décrite comme passive, sexualisée, vulnérable et disponible au regard subjectif masculin actif, pénétrant et dominant. Le spectateur (masculin, blanc, bourgeois, etc.) a ainsi tendance à considérer inconsciemment la représentation de la femme comme un système signifiant *a priori* objectif alors que ce même système est l'artefact de la vision subjective de la société patriarcale.¹⁴⁶ Selon l'auteure, la production et la diffusion de représentations stéréotypées de la femme et de la féminité contribuent à maintenir et à encourager la subordination des femmes dans les

¹⁴⁴ Louis MARIN, *Politiques de la représentation* [...], p. 73.

¹⁴⁵ Laura MULVEY, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen* vol. XVI, n° 3, automne 1975, p. 6-18.

¹⁴⁶ « Woman as image, man as bearer of the look », Laura MULVEY, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans Amelia JONES (éd.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, New York : Routledge, 2003, p. 44.

formes patriarcales de représentation tout en évinçant ces dernières du processus même de production de sens.¹⁴⁷

Cet assujettissement visuel et narratif n'est pas l'apanage du cinéma et se retrouve assurément au sein des arts visuels. L'étude de la représentation des femmes par et à travers l'histoire de l'art ravive le constat d'un paradoxe misogyne; elles ont été évacuées presque totalement en tant que productrice, mais objectifiée à outrance au sein des représentations elles-mêmes.¹⁴⁸ Le regard masculin, blanc et bourgeois s'impose toujours comme le regard universel de référence. L'art à discours féministe¹⁴⁹ des années 1970 a cependant joué un rôle crucial dans le processus de réappropriation sémiotique de la représentation des femmes en réinvestissant les narrations artistiques de leurs voix, de leurs imaginaires et de leurs regards. L'accès au « gaze » séculairement refusé aux femmes, confinées jusqu'alors dans la représentation, leur est désormais accessible et elles se le réapproprient paradoxalement en grande partie par l'intermédiaire de leurs corps : « le corps, dans sa représentation, devient le signe d'un engagement politique.¹⁵⁰ » C'est donc à travers ce corps aliéné et exploité par une tradition visuelle machiste ancestrale que les artistes de la performance vont créer une culture représentationnelle féminine et féministe. Amelia Jones résume :

¹⁴⁷ Laura MULVEY, « Visual Pleasure [...], p. 44.

¹⁴⁸ Parmi nombre d'ouvrages sur le sujet, le livre *The Guerrilla Girls' Bedside Companion to the History of Western Art* offre une critique subversive très intéressante du paradoxe mysogyne et raciste de la représentation des femmes en art. Guerrilla Girls, *The Guerrilla Girls' Bedside Companion to the History of Western Art*, New York : Penguin Books, 1998, 95 p.

¹⁴⁹ J'emprunte l'expression à Rose Marie Arbour qui explicite en ces termes : « L'expression "art à discours féministe" indique qu'il s'agit de préoccupations communes à ces artistes face à leur condition de femmes dans leur production artistique plutôt qu'un consensus sur le plan formel et stylistique. » Rose Marie ARBOUR *et al*, *Art et féminisme*, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1982, 214 p.

¹⁵⁰ Amelia JONES, « Essai », dans Tracey WARR (éd.), *Le corps de l'artiste*, Paris : Phaidon, 2005, p. 22.

Avec l'art corporel féministe, en effet, les femmes artistes s'approprient et exercent admirablement l'activité même de la production artistique. Poussées par une compulsion à fusionner le corps extérieur, qui, pour les femmes sous régime patriarcal, est réifié en une « image » à travers le désir masculin, avec le moi intérieur [...], elles s'autorisent d'elles-mêmes en mettant en acte l'axiome féministe « le personnel est politique ».¹⁵¹

Bien que les pratiques artistiques des années 1970 aient valorisé et réhabilité les expériences particulières des femmes en général et des femmes artistes en particulier, celles des années 1980 et 1990 ont plutôt cherché à déconstruire l'idée même d'identité. Au crible des critiques ethnocentriques, hétérocentriques et essentialistes importées par le féminisme postmoderne, les théoriciennes et critiques d'art ainsi que les artistes elles-mêmes prennent conscience de la reconduction insidieuse de discours racistes, classisés et sexistes au sein des pratiques artistiques. Cette sororité disciplinaire de la théorie et de la pratique artistique entérine l'idée poststructuraliste des identités multiples et hybrides à la base de la pensée *queer* et d'une pratique artistique au croisement du corps, des technologies et de la philosophie.

2.3.2 L'art comme lieu de production de subjectivités dissidentes

Si la sensibilité critique de Mulvey aux images patriarcales inconscientes de nos sociétés permet de penser l'usage politique des représentations, la pensée *queer* invite quant à elle à une prise en compte des regards « minoritaires » dans la construction même des représentations et à leurs pouvoirs intrinsèques de subjectivation. Ainsi, la contingence de l'art comme langage donne aux artistes

¹⁵¹ Amelia JONES, « Postféminisme, plaisirs féministes et théories incarnées de l'art », dans Fabienne DUMONT (éd.), *La rébellion du deuxième sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Paris : Les presses du réel, 2011, p. 457.

un spectre d'actions politiques extrêmement puissant que les modalités discursives de la « vraie vie » ne permettent pas, voire proscrivent littéralement. Nul ne résume mieux que Virginie Jourdain cette conjoncture : « Si j'utilise l'art comme outil de fabrique de regards sur le monde, c'est en raison de sa capacité à agir dans le réel, et pour sa capacité symbolique et les possibilités d'expérimentation qu'il offre.¹⁵² » Ce que pointe Jourdain, c'est le pouvoir politique de la représentation en tant que productrice de subjectivité et l'art comme lieu privilégié de sa production critique.

La pratique artistique permet de créer des interstices symboliques, des lieux de discontinuité qui diffracte le regard pour le réinvestir du politique. J'emprunte le terme au sociologue Pascal Nicolas-Le Strat :

Les interstices sont là pour nous rappeler que la société ne coïncide jamais parfaitement avec elle-même et que son développement laisse en arrière-plan nombre d'hypothèses non encore investies – des socialités ou des citoyennetés laissés en jachère, authentiquement disponibles, capables de susciter les expérimentations les plus ambitieuses. Souvent les pratiques artistiques remplissent ce rôle de dévoilement ou de révélateur, de déploiement ou de dépliement de ces potentialités accumulées par une société devenue multitude. Par un travail interstitiel, par un mouvement de rupture, par des chemins de traverse, cette multiplicité de devenir, niés, méprisés, occultés, délaissés, reprend le dessus et impose sa perspective.¹⁵³

L'expérience interstitielle qu'offre la pratique artistique enseme la réalité de ces « devenir-minoritaires » spécifiques et ponctuels. L'art étant en soi un acte performatif, butlérien dans les termes, il génère des espaces de création de soi sécuritaires, valorisants et hautement politisés pour nombre d'identités marginalisées, trop souvent reléguées aux limites de l'humanité. Aujourd'hui, ces identités *queer* prennent la parole, décentrant le discours dominant vers des

¹⁵² Propos tirés de Dominic DUBOIS, « Virgine Jourdain », *Inter : art actuel*, n° 112, automne 2012, p. 19.

¹⁵³ Pascal NICOLAS-LE STRAT, « Multiplicité interstitielle », *Multitudes*, n° 31, 2008, p. 118.

espaces liminaux d'intelligibilité, réinvestissant l'art du politique et la politique de l'art. Les représentations de figures *genderqueers* au sein de l'art actuel « parlent » d'elles-mêmes. À la fois dans une optique historiographique, esthétique et socio-politique, il nous revient de les considérer comme des formes de résistance micropolitique à l'hétéronormativité permettant de contrer les discours dominants et ce, par le truchement d'autres constructions de sujets dans la culture. La visibilité actuelle de la figure *genderqueer* permet de problématiser l'identité, le sexe et le genre, le corps et la sexualité comme étant des *technologies* réappropriées et repolitisées par le *queer*. Inspirée du concept de « technologie du sexe » de Michel Foucault, Teresa de Lauretis crée l'expression « technologie du genre¹⁵⁴ » pour rendre compte de la technicité du genre sur et dans les corps.

À l'instar du concept foucaldien selon lequel la sexualité n'est pas le propre du sexe ou préexistant à l'humain, mais constitutif d'un « ensemble d'effets produits dans les corps, les comportements et les relations sociales¹⁵⁵ », le genre, selon De Lauretis, doit être réfléchi comme une technologie culturelle, donc sans substrat ontologique. Mais c'est justement parce que le genre est une technologie produite par la culture, elle-même locale et signifiée, que la culture peut devenir prompte à produire des technologies alternatives, des identités alternatives. De plus, le sujet lui-même n'est pas complètement aliéné par les discours mis en œuvre par la médecine, la pédagogie ou l'économie, mais possède une subjectivité qui lui donne la possibilité de subvertir ces mêmes discours, de contrecarrer leurs productivités normatives. De Lauretis souligne en ce sens l'agentivité de chaque sujet :

¹⁵⁴ Teresa DE LAURETIS, « La technologie du genre », *Théorie queer et cultures* [...], p. 37- 94.

¹⁵⁵ Michel FOUCAULT cité dans Teresa DE LAURETIS, *op. cit.*, p. 41.

Les conditions de possibilité d'une construction différente du genre existent aussi dans les marges des discours hégémoniques. Situées en dehors du contrat social hétérosexuel et inscrites dans les pratiques micropolitiques, elles peuvent contribuer à la construction du genre et elles se situent plutôt à un niveau local de résistance dans la subjectivité et l'autoreprésentation.¹⁵⁶

La théoricienne *queer* souligne ici le pouvoir de la représentation à transformer le champ des significations sociales au profit de ceux et celles qui n'ont encore pour se dire qu'un langage hétérocentré et ethnocentré. Comme Bourcier le souligne : « Que les parlés parlent, qu'ils résistent aux effets de domination sociale et symbolique, que les objets du discours deviennent les sujets de leur propre discours.¹⁵⁷ »

2.3.2 Les représentations de figures *genderqueers* en art actuel

Si les corps *genderqueers* apparaissent maintenant de manière significative au sein de la culture visuelle populaire¹⁵⁸, c'est qu'ils offrent une image symptomatique de la désuétude du genre comme référent visuel de l'identité et proposent une représentation postmoderne des identités contemporaines devenues hautement politiques. Théoricienne *queer* et historienne d'art actuel, Judith Halberstam poursuit :

L'apparition du corps transgenre dans la culture visuelle s'inscrit dans une longue histoire de la représentation de corporéités instables. On peut même

¹⁵⁶ Teresa DE LAURETIS, *Théorie queer et cultures populaires* [...], p. 75.

¹⁵⁷ Marie-Hélène BOURCIER, *Queer zones. Politique des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris : Balland, 2001, p. 135.

¹⁵⁸ À témoin le numéro consacré au transgénérisme du *Courrier international*, « Il ou elle : l'émergence des transgenres », n° 1102, 15 au 21 décembre 2011 ou encore l'engouement mercantile pour les mannequins androgynes tels que Andrej Pejic, Lea T. ou Isis King.

affirmer que cette forme de postmodernisme peut être lue comme la logique culturelle de positions anticapitalistes, sous-culturelles et *queer*.¹⁵⁹

Figure de résistance à l'hypersexualisation hétéronormative et à son consumérisme insidieux¹⁶⁰, la représentation *genderqueer* en art dynamite jusqu'aux fondements mêmes la tradition iconographique qui avait supporté jusqu'à nos jours la division binaire du genre. L'ère postmoderne voit effectivement les corporéités hybrides intégrer soudainement le panorama visuel, jouant sur la commutation des signes de sexe afin de dévoiler la valeur artificielle, voire « prosthétique¹⁶¹ » du genre. Beatriz Preciado souligne cette complicité du regard avec l'identité de genre telle que définie par l'hétéronormativité :

Selon le discours médical, l'organisation et la nomination des corps en tant que sexués doivent coïncider avec la première vision qu'on se fait d'eux, que ce soit par le biais d'une visualisation intra-utérine (l'échographie) ou extra-utérine (le moment de la naissance), *comme si les yeux avaient la charge d'établir la vérité du genre* en vérifiant la correspondance organes anatomiques et ordre sexuel idéal binaire. Autrement dit, nous ne sommes pas capables de visualiser un corps en dehors d'un système de représentation hétérocentré.¹⁶²

La représentation de corps *genderqueer* dans la pratique d'art actuelle dénonce en quelque sorte l'aseptisation esthétique des représentations du genre à

¹⁵⁹ Judith HALBERSTAM, « Technotopies : la représentation des corps transgenres dans l'art contemporain », dans Fabienne DUMONT (éd.), *La rébellion du deuxième sexe* [...], p. 480.

¹⁶⁰ On peut songer ici aux différentes branches des grandes chaînes de vêtements dédiées aux bébés, aux jeunes filles et aux jeunes garçons et qui proposent une sexualisation précoce des enfants.

¹⁶¹ Jean Baudrillard utilise le terme en référence à la dimension factice du sexe et du genre, « [...] opération chirurgicale ou sémiurgique, signe ou organe, il s'agit de prothèses [...], Jean BAUDRILLARD, « Transsexualité [...], p. 28. Beatriz Preciado récupère également la notion en la liant au godemichet en tant que prothèse artificielle et politique du genre, au même titre que le pénis ou le vagin. Beatriz PRECIADO, *Manifeste contra-sexuel*, Paris : Balland, 2000, 157 p.

¹⁶² Beatriz PRECIADO, *Manifeste contra-sexuel* [...], p. 98.

travers l'histoire de l'art.¹⁶³ Elle nous invite à une réflexion sur les stratégies discursives derrière les images et au pouvoir politique qu'elles véhiculent, aux critiques qu'elles émettent quant à l'hégémonie iconographique de l'hétéronormativité au sein de la culture visuelle. Dans son essai sur l'histoire de ce qu'elle nomme l'esthétique transgenre, Judith Halberstam mentionne avec perspicacité :

Les représentations du corps transgenre chez des artistes d'avant-garde et des sous-cultures sont l'un des lieux permettant d'étudier de nouvelles dynamiques de résistance. Puisque les assignations de genre s'appuient sur la vue, le démantèlement postmoderne des certitudes visuelles concernant le genre a d'importantes répercussions.¹⁶⁴

Car il faut demeurer conscient.e que ce qui traverse le seuil d'invisibilité pour atteindre la conscience est une visibilité scrupuleusement réglementée et ségréguée. Le recours à des corps ambigus dans la pratique artistique actuelle a pour but de déplacer le regard hors de la matrice hétéronormative vers un devenir minoritaire performatif. Les corps antinomiques que nous dévoilent les représentations *queers* de Levine, Smith, Arsenault et Jourdain remettent en cause la stabilité de l'ordre sexuel et infirme notre rapport binaire au genre. Je reprendrai les propos de Beatriz Preciado concernant ces nouvelles formes de représentations qui « contaminent » nos régimes visuels contemporains :

Le dénominateur commun à cette multiplicité de stratégies esthétiques et politiques [...] est une inversion épistémologique, un déplacement radical du sujet de l'énonciation pornographique : ceux qui avaient été objets passifs de la représentation pornographique (« femmes », « acteurs et actrices porno », « putes », « pédé et gouines », « pervers », etc.) deviennent sujets de la représentation, remettant ainsi en question les codes (esthétiques, politiques,

¹⁶³ Ou peut-être serait-il plus juste de dire à ce que l'histoire de l'art a décrété comme étant *représentable*.

¹⁶⁴ Judith HALBERSTAM, « Technotopies. La représentation des corps transgenres [...], p. 478.

narratifs) qui rendent visibles leurs corps et leurs pratiques sexuelles, la rigidité des modalités de rapports sexuels et les relations de genre.¹⁶⁵

Affirmer qu'il y ait un art *queer* engage à revendiquer une uniformité des pratiques qui s'y réfère ou du moins, de l'esthétique qu'elle englobe. Il apparaît pourtant contradictoire de circonscrire un art strictement *queer*, ayant au préalable souligné la polyvalence du terme. La pluralité des techniques, des médiums, des narrations ou des stratégies que peuvent engager ce corpus d'artistes ne permet pas de les rassembler sous une même bannière esthétique. Il y a toutefois au sein de leurs recherches le fil ténu de revendications politiques qui tissent entre leurs œuvres un discours incontestablement *queer*. C'est ce que je m'engage à approfondir dans la deuxième partie de cet essai à travers une analyse plus spécifique de certaines de leurs œuvres respectives.

¹⁶⁵ Beatriz PRECIADO, *Testo Junkie* [...], p. 220.

DEUXIÈME PARTIE : ÉTUDES DE CAS

CHAPITRE III

SEXUALITÉS DÉBRIDÉES

Les réflexions contemporaines sur le corps, sa technologisation, sa marchandisation aliénante, sa médicalisation, ses liens étroits avec l'identité et la sexualité occupent une place prépondérante au sein de la pensée *queer* et influencent la pratique de plusieurs artistes actuel.le.s. Celles dont il sera question dans cette section réitèrent à leur manière un vocabulaire esthétique qui n'est pas sans rappeler les pratiques féministes des années 1960 et 1970 et s'inscrivent dans le prolongement des performances corporelles, mais ce, à la lumière des préoccupations contemporaines sur le genre. La pensée *queer*, qui constitue les fondements théoriques de mon approche critique, dirige mon attention vers deux sphères thématiques sensibles dans les œuvres de Virginie Jourdain, Nina Arsenault, Dorothée Smith et J.J. Levine à savoir l'identité et la sexualité. Bien que les deux notions s'inscrivent explicitement et conjointement dans les œuvres de chacun.e des artistes, je scinderai mon analyse en deux temps et m'attarderai en premier lieu au traitement de la sexualité dans les œuvres de Jourdain et Arsenault pour ensuite m'intéresser à la notion d'identité chez Smith et Levine.

3.1 Nina Arsenault

À l'image de l'artiste qui se définit elle-même en tant que performeuse interdisciplinaire *trans*, la pratique artistique de Nina Arsenault est polymorphe, subversive et acide. Depuis plus d'une décennie, l'artiste travaille sa corporalité par l'entremise d'un médium inusité : la chirurgie esthétique. Considérant son

corps comme le lieu d'une fabrique iconographique puissante et critique, Arsenault travaille jusqu'à ses limites l'image hyper-féminisée de son corps, documentant systématiquement les transformations chirurgicales subies. Dans le prolongement des performances médicales de l'artiste pluridisciplinaire Orlan, Arsenault fait de sa chair le matériau sculptural d'une quête incessante de la beauté. À l'image d'Orlan, pour qui le corps est l'instrument privilégié de notre rapport à l'altérité, la pratique d'Arsenault engage un discours critique envers les codes de la féminité, interrogeant du même coup notre relation ontologique au genre. Résultat d'une soixantaine de chirurgies plastiques allant de la « simple » rhinoplastie à l'injection intramusculaire de silicone, la physionomie de l'artiste sublime l'homme qu'elle fût jadis, si ce n'est du phallus qu'elle dévoile et exhibe tel un pied-de-nez à l'irréductible binarité de genre (fig. 3.1).

Travailleuse du sexe, actrice, écrivaine et artiste de performance, Arsenault interroge les rapports de promiscuité qu'entretient la féminité avec la culture, la politique, la religion, la médecine bref, l'ensemble des systèmes de significations contemporains.

My work explores culturally constructed ideas of maleness and femaleness as well as notions of « realness » and « fakeness ». I see myself exploring femininity as an artistic form, a body that can be inhabited and performed. And most of all, I explore my body as an object, an art object.¹⁶⁶

Bien que la notion d'identité imprègne la pratique de Nina Arsenault, je me pencherai davantage sur l'intérêt de l'artiste à travailler et incorporer la sexualité dans sa démarche. En effet, l'œuvre d'Arsenault livre un commentaire hautement sexualisé sur un univers condamné par le régime hétéronormatif

¹⁶⁶ Nina ARSENAULT, citée par Judith RUDAKOFF (éd.), « Introduction », *Trans(per)forming Nina Arsenault: An Unreasonable Body of Work*, Chicago : Intellect, 2012, p. 4.

comme déviant et pervers : celui des sexualités *queers*. Nina Arsenault, né en 1974 Rodney Arsenault, vit et travaille à Toronto.

3.2 Virginie Jourdain

Impliquée chair et âme dans un processus critique des instances normatives – qu’elles soient culturelles, politiques ou économiques – l’œuvre de Virginie Jourdain s’ancre indubitablement dans le contexte socio-politique de sa production. Artiste activiste militante, Jourdain accompagne sa pratique de commentaires virulents et acerbes sur le pouvoir des discours dominants et interroge la mise en forme des savoirs et leurs répercussions sur les identités. Décryptant les fondements misogynes et homophobes des expertises juridiques, médicales et politiques, elle propose un vocabulaire personnel *queer* qui tend à subvertir la violence inhérente à ces injonctions normatives. Dessins, performances et autres sculptures composent en grande partie sa pratique, vouée à déconstruire l’hégémonie hétéronormative.

À l’image de Nina Arsenault, mais employant des stratégies bien différentes, Jourdain s’intéresse activement aux relations insidieuses qu’exerce la médecine sur le genre et la sexualité. On retrouve ainsi dans le travail de l’artiste un ancrage postféministe *queer* important :

C’est là où s’articule ma démarche : un point de vue foucaldien et féministe gouine, sur le rapport aux normes et aux systèmes de fabriques de l’autre. Quand je parle de l’autre c’est : le malade, le pervers, le marginal, la salope [...]. L’invention des corps et des esprits sains ou pervers sont des systèmes de contrôle et de hiérarchisation des individus façonnés et théâtralisés entre autres

par l'intermédiaire de la médecine.¹⁶⁷

Membre de la collective *Dyke Rivers* de 2003 à 2009 – regroupement d'artistes qui a performé en Europe au cours de la même période –, cocommissaire de l'exposition *Revolt, She Said!* à La Criée en France et actuellement coordonnatrice à la Centrale Galerie Powerhouse, l'artiste privilégie la forme collective comme outil de production artistique. Virginie Jourdain vit et travaille à Montréal.

3.3 Pharmacopornographie. Sexualités incarnées

C'est à l'intersection d'une critique du capitalisme avancé et de la théorie *queer* que la philosophe Beatriz Preciado forge le concept de *pharmacopornographie*. Avatar *queerisé* du biopolitique foucaldien, le concept de *pharmacopornographie* rend compte de l'in [corps] poration littérale des systèmes de production, de surveillance et de contrôle hétéronormatifs à l'intérieur même des corps et ce, sous la bénédiction de la science. En dialogue avec Judith Butler, Donna Haraway, Monique Wittig, Ilana Löwy ou Nelly Oudshoorn, pour ne nommer qu'elles, Preciado interroge la teneur sémio-technique de la production du corps, faisant se croiser médecine, pornographie, culture, race, histoire, sexe et science-fiction en un *mash-up* postmoderniste incubateur d'identités *queers* :

Ce ne sont que quelques-uns des indices de l'apparition d'un régime postindustriel, global et médiatique, dont la pilule et Playboy sont paradigmatiques, et que je nommerai dorénavant *pharmacopornographique*, prenant pour référence les processus de gouvernement de la subjectivité sexuelle, dans ces modes moléculaires (pharmaco) et sémiotiques (porno). Au cours du XX^e siècle, la psychologie, la sexologie et l'endocrinologie ont établi leur autorité matérielle, transformant les concepts de psychisme, libido, conscience, féminité et masculinité, hétérosexualité et homosexualité en réalités

¹⁶⁷ Virginie JOURDAIN citée dans Dominic DUBOIS, « Virginie Jourdain », dans *Inter : art actuel*, n° 112, automne 2012, p. 16.

tangibles, substances chimiques, molécules commercialisables, corps biotypes humains, valeurs marchandes gérables par les multinationales pharmacopornographiques.¹⁶⁸

Le régime *pharmacopornographique* de Preciado rend compte d'une économie médicale de production de vérités au sujet des genres et des sexes et déniait aux corps la multiplicité des configurations génétiques, hormonales, sexuelles et sensuelles qui s'y trouvent.

Contrôlé à distance par l'État et la matrice hétéronormative, le corps ingère « de plein gré » son propre système de contrôle et d'autorégulation miniaturisé, panoptique hormonale prétextant sa *naturalité* ontologique pour installer son hégémonie oppressive. La pilule contraceptive étant l'idée de génie du régime *pharmacopornographique* : l'œstrogène sera « la molécule pharmaceutique la plus utilisée et la plus rentable de l'histoire de l'humanité.¹⁶⁹ » (Fig. 3.2) Alléguant l'émancipation sexuelle et le libre-arbitre, la pilule (au même titre que le *Prozac*, la *Ritaline*, la *Tylenol* ou le *Viagra*) permet d'implanter un système de contrôle à même les corps, l'individu étant devenu son propre geôlier. Loin de se vouloir moralisatrice, encore moins pessimiste, Preciado rend compte d'un contexte médico-politique qui permet au contraire aux identités l'exploration d'avenues nouvelles de création : le genre, le sexe et la sexualité n'étant plus des propriétés corporelles immuables, mais plutôt des technologies somapolitiques réactivées par chaque subjectivité dissidente.

Le travail de Preciado n'est pas sans rappeler celui de la théoricienne féministe Donna Haraway et la désormais mythique figure du cyborg. Littéralement « organisme cybernétique », le cyborg d'Haraway est une figuration politique de la subjectivité contemporaine, à la fois mi-machine, mi-humaine. Figure

¹⁶⁸ Beatriz PRECIADO, *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Paris : Grasset, 2008, p. 32.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 26.

genderqueer par excellence (Haraway va jusqu'à le situer dans un monde « postgenre¹⁷⁰ »), le cyborg nous permet de réfléchir les structures de la subjectivité ainsi que nos rapports surannés à un corps ontologique et supposément indépendant de toutes technicités. Haraway explique :

Avec les machines de la fin du XX^e siècle, les distinctions entre naturel et artificiel, corps et esprit, autodéveloppement et création externe, et tant d'autres qui permettaient d'opposer les organismes aux machines, sont devenus très vagues. Nos machines sont étrangement vivantes, et nous, nous sommes épouvantablement inertes. Le déterminisme technologique n'est qu'un des espaces idéologiques ouverts par les nouvelles conceptions de la machine et de l'organisme comme textes codés à travers lesquels nous jouons à lire.¹⁷¹

Empruntant à la fois à De Lauretis et à Foucault leurs technologies du sexe et du genre, cette nouvelle lecture de l'« organisme-machine » permet à Preciado d'envisager un corps technologique branché à même la matrice de ce que l'on qualifie étant la « vraie » vie.

Comprendre le sexe et le genre comme des technologies permet de trancher la fausse contradiction entre essentialisme et constructivisme en arguant du fait qu'il n'est pas possible d'isoler les corps (comme matériaux passifs ou résistants) des forces sociales de construction de la différence sexuelle. En d'autres termes, les pratiques de la technoscience contemporaine ne permettent pas de trancher clairement ce qui relève de l'organisme et du mécanique. La prothèse, les hormones, le système immunitaire, le web, etc. ne sont que quelques exemples parmi d'autres du fait qu'il est impossible d'établir où finissent « les corps naturels » et où commencent les « technologies artificielles ».¹⁷²

Le travail de la multitude *queer* n'est plus de révéler l'asymétrie ou même l'évidence performative des genres, mais de se réappropriier les processus politiques, culturels et médicaux à travers lesquels le corps comme technique acquiert un statut naturel : « Le corps pharmacopornographique n'est pas

¹⁷⁰ Donna HARAWAY, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – Féminismes*, Paris : Exils, 2007, p. 32.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁷² Beatriz PRECIADO, *Testo Junkie* [...], p. 114.

matière vivante passive mais interface techno-organique, système techno-vivant segmenté et territorialisé par différents modèles politiques (textuels, informatiques, biochimiques).¹⁷³ » Dans ce scénario, les subjectivités *queers*, privilégiées par leur point de vue situé « minoritaire », disposent d'une proximité épistémologique par rapport aux outils de résistance du régime pharmacopornographique de Preciado. Avec les chirurgies esthétiques de Nina Arsenault, ou les performances médicales de Virginie Jourdain, nous assistons à l'infiltration progressive des techniques disciplinaires de contrôle des corps et des sexualités par la critique artistique.

3.3.1 Arsenault : corps prosthésique.

3.3.1.1 *The Silicone Diaries*

Usant des mêmes stratégies auto-représentationnelles qui ont vu naître les pratiques *drag king* et *drag queen*, *The Silicone Diaries* relate le parcours médico-légal qui ponctue la transformation physique et psychologique de Nina Arsenault. En une performance autoérotique parfois laudative, *The Silicone Diaries* met en scène la recherche incessante d'une féminité « authentique », « ontologique ». Loin d'être la réification des modèles stéréotypés de la féminité, l'artiste rend plutôt compte d'une réappropriation subversive des technologies de production du genre et surtout, du sexe. Télescopant performance et performativité, Arsenault engage avec la sexualité un dialogue politique et esthétique sur la forme féminine en tant que matière sculpturale. C'est l'élément autobiographique qui sert de point d'ancrage à l'œuvre et qui inspire la

¹⁷³ Beatriz PRECIADO, *Testo Junkie* [...], p. 108.

démarche entière de l'artiste. Scindée en sept « actes » retraçant autant d'époques charnières dans la vie de l'artiste¹⁷⁴, la performance *The Silicone Diaries* s'accompagne de projections de diverses photographies prises par Arsenault et son entourage, balises visuelles aux transformations chirurgicales subies (fig. 3.3). En réifiant au domaine de l'esthétique son corps *trans*, condamné par le régime hétéronormatif comme déviant, voire pervers, Arsenault interroge notre rapport naturalisant au genre, notre quête inlassable d'une féminité véritable. L'artiste ne cherche pas à atteindre la cisnormativité, mais appréhende la féminité comme un amalgame de plasties certes chirurgicales, mais toujours politiques. Je cite Preciado : « Masculin ou féminin ne signifient plus désormais une vérité anatomique à caractère empirique, mais la possibilité de construire la différence par des moyens techniques.¹⁷⁵ »

Maquillage, implants, perruques, silicone, faux-cils et autres extensions corporelles participent, au même titre que la pilule contraceptive, l'épilation, les examens gynécologiques annuels, le vernis à ongles ou les talons hauts, à la production technologisée de sujets genrés. Technologies haut de gamme d'un régime normatif ultimement voué à une hétérosexualité prescriptive, toutes participent à maximiser et glorifier la bicatégorisation du genre. Ce que l'artiste met en exergue, c'est la mise à nu des technologies du corps et de leurs articulations qui apparaissent, sous la bénédiction de l'autorité médicale, comme des ontologies, des naturalités. Bien que le corps de l'artiste transcende jusqu'à la caricature l'image stéréotypée de la femme nord-américaine véhiculée par l'imaginaire hollywoodien, il n'en demeure pas moins affublé d'une verge. Incohérente selon le système binaire mutuellement exclusif homme/femme,

¹⁷⁴ *Sex/object* (1979), *Shemale porn saved my soul* (1999), *My boy-holes vanished* (2001), *I am my own self-portrait* (2004), *Me 'n' Tommy Lee* (2006), *The patron saint of plastic surgery* (2001-2006), *Venus/machine* (2007-2009).

¹⁷⁵ Beatriz PRECIADO, *Testo Junkie* [...], p. 98.

pénis/vagin, cette présence phallique chez Arsenault souligne l'ingérence de systèmes de pouvoir contradictoires quant aux différentes zones du corps humain. Preciado précise :

Nous pourrions dire que deux régimes de pouvoir nettement distincts traversent le corps et construisent de manière différenciée le nez et les organes sexuels. Alors que le nez est régulé par un pouvoir pharmacopornographique où un organe est considéré propriété individuelle et marchandise, les organes génitaux sont encore enfermés dans un régime pré-moderne qui les considère propriété de l'État [...] et dépendants d'une loi transcendante et immuable.¹⁷⁶

Lieu saint des discours de la contemporanéité, la science est l'incarnation ultime de la performativité, capable en elle-même de créer et non pas simplement de décrire la réalité. Et dans ce modèle théocratique scientifique où la science fait foi de vérité, les organes génitaux ont le fardeau de la sainteté, contrairement au nez, à la bouche ou aux seins qui eux, sous le laser ou le bistouri, ne perdront jamais de leur « naturalité », mais au contraire, y gagneront en terme de féminité ou de masculinité. En exposant son parcours chirurgical en une fresque théâtrale presque burlesque, Arsenault dévoile la teneur prosthétique de la féminité (fig. 3.4 et fig. 3.5). À la fin de la performance *The Silicone Diaries*, l'artiste insiste en proposant au public un *striptease* plutôt ironique puisque ce seront ses prothèses (faux-cils et perruque) qui feront l'objet de la danse lascive, exposant de manière métaphorique la facticité de la féminité (fig. 3.6 et fig. 3.7). Mi-plastique, mi-humaine, l'artiste en arrive à la conclusion que son corps n'aura jamais été autre chose qu'une surface de représentation où la féminité est en soi un artifice produit par des moyens techniques. Au cours de la performance, comme si elle s'adressait à la *rockstar* Tommy Lee qu'elle rencontra un soir dans un bar, Arsenault déclare : « Everything that attracted you to me in the first place – synthetic hair, make-up, silicone, attitude, radiance – I don't have to be born a biological woman to have these things, and I want you to get that it is these

¹⁷⁶ Beatriz PRECIADO, *Testo Junkie* [...], p. 109.

things that give you the physiological feeling of a hard on.¹⁷⁷ »

The Silicone Diaries réaffirme donc qu'il n'y a pas de vérité ontologique du masculin ou du féminin, sinon qu'un ensemble de fictions culturelles (hautement normatives) dont les technologies actuelles encouragent l'émulation. La philosophe et féministe Rosi Braidotti souligne en ce sens à quel point ces technologies imprègnent désormais nos corps :

Aujourd'hui, le mélange des corps et des machines, de la chair et des matières synthétiques a atteint des niveaux d'intimité tels qu'il est inutile de simplement essayer de les différencier : l'espace du corps est partie prenante de l'univers technologique. Ce que nous appelions dans le mouvement des femmes « nos corps, nous-mêmes », est un produit technologique assez abstrait, lié à l'industrie psychopharmaceutique, chimique et biomoléculaire.¹⁷⁸

Ce que Beatriz Preciado nomme la « bioféminité », en référence à la binarité de genre institutionnalisée et légitimée par les structures médico-légales, n'a pas de réalité en dehors des dispositifs techniques contemporains du régime pharmacopornographique :

La bioféminité, telle que nous la connaissons aujourd'hui en Occident, n'existe pas sans un ensemble de dispositifs médiatiques et biomoléculaires. On dira donc, sans grand risque, que les biofemmes, comme les hormones, sont des artefacts industriels modernes, techno-organismes de laboratoire.¹⁷⁹

Autrement dit, la démarche artistique d'Arsenault s'inscrit en continuité du travail technique de la médecine dans et sur les corps institué dès la naissance et excusé par l'objectivité scientifique.

¹⁷⁷ Extrait de la performance *The Silicone Diaries* tiré de Judith RUDAKOFF (éd.), *Trans(per)forming Nina Arsenault* [...], p. 221.

¹⁷⁸ Rosi BRAIDOTTI, « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes », *Multitudes*, n° 12, 2003, p. 32.

¹⁷⁹ Beatriz PRECIADO, *Testo Junkie* [...], p. 149.

3.3.1.2 *40 Days+40 Nights : Towards a Spiritual Experience*

Chez Arsenault, la résistance au régime *pharmacopornographique* devient donc la revendication transgenre, la reconstruction inlassable du corps grâce à la chirurgie esthétique et la visibilisation de pratiques sexuelles marginalisées. Dans la performance *40 Days+40 Nights : Towards a Spiritual Experience*, Arsenault fait de son corps le lieu d'une réappropriation subversive des codes de la féminité en les liant à la pratique séculaire des rites spirituels. Autoflagellations (fig. 3.8), méditations (fig. 3.9), jeûnes, trances (fig. 3.10), fêtes orgiaques (fig. 3.11) et autres lubies procurent à l'artiste le prétexte à une réflexion mystique sur des pratiques insidieuses qui, jour après jour, sculptent les êtres genrés que nous acceptons d'incarner. « My body is not a human body, an animal body, anymore but a bunch of visual symbols, cues, like I'm a walking series of semiotics. I'm an image of a woman, a reflection of one in a Hall of Mirrors. My body is part assemblage, part masquerade.¹⁸⁰ »

Par le truchement d'une performance quotidienne subversive et critique, c'est le corps moléculaire, hormonal, psychique qui est appelé à résister, mais avec les outils mêmes de sa domination. De manière poétique et critique, Arsenault nous dévoile sans ambages la valeur prosthétique, voire spirituelle du genre. La technologisation du genre, du sexe et de la sexualité, met à nu l'évidence performative du corps et des identités. Ce qui n'est pas sans rappeler Judith Butler : « La performativité n'est pas un acte unique, mais une répétition et un rituel qui produit ses effets à travers un processus de naturalisation qui prend corps, un processus qu'il faut comprendre, en partie, comme une temporalité qui

¹⁸⁰ Nina ARSENAULT, citée par Judith RUDAKOFF (éd.), « Introduction », *Trans(per)forming Nina Arsenault* [...], p. 5.

se tient dans et par la culture.¹⁸¹ » *40 Days+40 Nights: Towards a Spiritual Experience*, réalisé en 2012, est une performance ininterrompue d'autant de jours et de nuits, une exploration spirituelle des limites physiques et psychiques du corps. Scindé en deux parties – la première (29 jours) étant en vase clos, la seconde étant ouverte au public – la performance s'avère un voyage christique du corps à l'intérieur des limites de ses chairs, jusqu'aux frontières ultimes de la tolérance. Un moyen pour l'artiste de revisiter ce corps hyperféminisé, sculpté par des années de chirurgies et en apparence désincarné, factice. Arsenault explique :

In a certain way my being *trans* dissociated me from my body. Most people feel they *are* their bodies. But I never felt that, so in a way, even before transitioning, I was already objectifying myself because I thought of my body as the form that housed my spirit. I knew that the vessel itself was different from the core me.¹⁸²

Un prétexte pour expérimenter les différentes couches symboliques du corps, chacune travaillant différents lieux possibles où se construit la féminité. En s'imposant une panoplie de mutilations/privations et ce, de manière prolongée, Arsenault examine de quelle manière les habitudes et les performances quotidiennes participent à modeler les corps et à aliéner les individus. A cet effet, chaque soir durant la performance, l'artiste s'auto-flagelle pendant deux heures cependant qu'elle fait du vélo stationnaire devant un énorme miroir. La performance implique également un jeûne complet de 3 jours et une séquestration volontaire de 5 jours dans le noir le plus complet. En outre, en ouvrant la performance au public, suite à 29 jours de solitude totale, Arsenault fait de son corps le lieu d'un débat public quant à l'invisibilité de la communauté *genderqueer* et fait du regard du spectatorat l'espace où s'opère notre rapport à l'altérité.

¹⁸¹ Judith BUTLER, *Trouble dans le genre*, Paris : La Découverte, 2005, p. 36.

¹⁸² Judith RUDAKOFF, « Introduction », *Trans(per)forming Nina Arsenault* [...], p. 5.

3.3.2 Jourdain : corps biopolitique.

3.3.2.1 *T Party*

Le sexe et la sexualité sont au cœur de la démarche artistique de Virginie Jourdain et inséparable d'une relecture *queer* contemporaine des structures de normalisation et de réglementation qui les traversent de part et d'autre. Suivant Foucault, puis Preciado, Jourdain interroge le rôle prépondérant de la médecine au sein du processus d'hétéronormalisation et en fait une critique acerbe à travers des performances telles que *T Party* (fig. 3.12).

Exhibition radicale des liens étroits qu'entretient la médecine avec le corps sexué et genré, la performance *T Party* se veut une célébration *queer* du pouvoir de résistance de chaque subjectivité à fragiliser l'emprise des normes dans et sur les corps. Trinquant aux possibles reformulations de genre et de sexe, l'artiste, accompagnée d'un partenaire, ingurgite des fioles contenant de la testostérone diluée devant public. Non dans le but de performer littéralement un *devenir-homme*, mais plutôt pour exercer une prégnance critique sur l'univers pharmacopornographique qui nous forclot et dé-essentialiser la testostérone comme étant le propre des hommes (fig. 3.13). En reconfigurant ce que Preciado nomme les « biocodes » de genre, c'est-à-dire les codes stéréotypés attachés à la désignation « femme » et « homme », la performance *T Party* de Jourdain agit comme espace de résistance micro-politique, ou plutôt comme espace de résistance somapolitique. Jourdain précise :

Avec la performance *T Party*, il n'est pas question de la fabrique de l'homme et de la femme par l'utilisation d'hormones, mais plutôt de comment l'industrie pharmaceutique et les pouvoirs publics peuvent reformuler les normes du genre via des enjeux non seulement moralistes, mais aussi mercantiles. J'ai fait cette

performance dans un cadre féministe et avec mon ancien partenaire en transition, nous nous sommes mutuellement échangés des *shots* de testostérone avec une conception particulière de la masculinité hors des critères hétéronormatifs. On a bu de la testo sans penser que nous deviendrions des hommes, mais pour fêter ensemble la possible liberté de faire bouger les normes identitaires absolument oppressantes et stigmatisantes.¹⁸³

En mettant en scène la fiction du genre travaillée à partir de la testostérone, *T Party* questionne le pouvoir – l'*agentivité*, pour reprendre le terme de Judith Butler – qu'ont les subjectivités dissidentes à se réappropriier les technologies médico-légales de production du corps. La possibilité d'ingérer de la testostérone pour une femme sans la volonté téléologique de devenir un homme devient la potentialité d'extirper le genre du monopole scientifique et ainsi de le « dépathologiser » lorsqu'il n'est pas « conforme ». Ce que *T Party* met en lumière, c'est l'hypocrisie du régime pharmacopornographique comme unique producteur de subjectivités cependant que les corps *genderqueers* dévoilent plus que jamais les multiples configurations possibles qui nous habitent.

La formation de la société pharmacopornographique se caractérise par l'apparition, au milieu du XX^e siècle, de deux nouveaux vecteurs de production de la subjectivité sexuelle. D'un côté, comme nous l'avons vu, l'introduction de la notion de « genre » comme dispositif technique, visuel et performatif de sexuation du corps, la réorganisation du système médico-juridique, éducatif et médiatique qui jusque-là articulait les notions de normalité et de perversion autour du binôme hétérosexualité/homosexualité et qui, à partir de ce moment, contempera la possibilité de modifier techniquement le corps de l'individu pour « fabriquer une âme » masculine ou féminine. De l'autre côté, nous assistons à l'infiltration progressive des techniques de contrôle social propres au système disciplinaire à l'intérieur du corps individuel.¹⁸⁴

Le régime pharmacopornographique produit et légitime des corps hétérosexualisés à coup de pilules contraceptives et de Viagra, perpétuant les rapports passifs/actifs liés à l'asymétrie des genres dans un but explicitement mercantiles. La testostérone, au même titre que l'ensemble des hormones

¹⁸³ Virginie JOURDAIN citée dans Dominic DUBOIS, « Virgine Jourdain » [...], p. 16.

¹⁸⁴ Beatriz PRECIADO, *Testo Junkie* [...], p. 156.

produites naturellement par le corps, intègre le système capitaliste de production pharmaceutique jusqu'à en être leur produit exclusif. La performance *T Party* met ainsi l'accent sur les liens privilégiés et hautement politiques de la médecine – en tant que régime de savoir – et de l'industrie pharmaceutique – en tant qu'institution capitaliste. En réinvestissant d'affects un acte aussi radical que celui de boire de la testostérone pour une artiste lesbienne féministe, *T Party* effectue un déplacement épistémologique important quant au monopole de l'homme sur la masculinité.¹⁸⁵

3.3.2.2 *Shut The Fuck Up!*

À l'image d'Arsenault, Virginie Jourdain explore les limites politiques du corps, du sexe et de la sexualité en questionnant leur coextensivité devenue apparente avec le régime pharmacopornographique. Les stratégies employées par Jourdain pour résister au pouvoir stigmatisant des normes transitent par les voies d'une réappropriation subversive des codes du langage issus de la médecine. Avec la performance collaborative *Shut The Fuck Up!*¹⁸⁶, l'artiste, en réaction à des propos antiféministes concernant le droit à l'avortement¹⁸⁷, met en exergue les mécanismes de soumission et de sujétion des femmes à travers les discours politiques et médicaux.

¹⁸⁵ Pour une lecture *queer* de la question de la masculinité comme construit social du régime patriarcal et de sa réappropriation légitime par certaines femmes, j'invite les lectrices et les lecteurs à consulter l'ouvrage suivant : Judith HALBERSTAM, *Female Masculinity*, Durham : Duke University Press, 1998, 329 p.

¹⁸⁶ Faite en collaboration avec l'artiste Florence S. Larose et le vidéaste Samuel St-Aubin à la Centrale Galerie Powerhouse dans le cadre de l'événement *Sonder le terrain* présenté en 2010.

¹⁸⁷ Le 4 mai 2010, la sénatrice conservatrice Nancy Ruth suggère aux féministes rassemblées sur la colline parlementaire de « se fermer la gueule » (« Shut the fuck up ») à l'issue du G8 quant au droit à l'avortement et par rapport au plan de santé des femmes dans les pays en voie de développement.

Consistant en une « dégustation pro-choix » métaphorique d'un gâteau à l'effigie de l'injonction misogynne (fig. 3.14) – servi par Jourdain et l'artiste féministe Florence S. Larose à même des serviettes de table à l'image de la sénatrice et évoquant la citation sulfureuse (fig. 3.15 et 3.16) – *Shut The Fuck Up!* était également accompagnée d'une « performance spermicide. » Via un microscope USB lié à un écran géant était projeté en direct l'anéantissement de spermatozoïdes en proie à un spermicide fongique (3.17). Passant de vigoureux gamètes à simples cellules reproductrices, cette mise en scène funeste invite à une réflexion sur les représentations traditionnelles de la procréation par la science et la médecine. Des représentations bien souvent résumées à une course effrénée où un spermatozoïde frénétique et colonisateur parvient avec héroïsme à ensemercer le gamète femelle. De son côté, l'ovule, inerte dans l'attente du prince charmant, ne joue qu'un rôle secondaire dans cette histoire. Ce que cette performance spermicide dévoile, c'est notre conception d'ores et déjà stéréotypée des genres dans la fécondation et du sujet misogynne qui s'y est immiscé à travers le discours de la médecine :

Dans *Shut the Fuck Up!*, les spermatozoïdes devenaient ce qu'ils sont, c'est-à-dire des micros appendices remuant sur place, et non pas des conquérants d'un passif ovule les attendant (les jambes écartées s'il en avait). C'est pourtant ce qu'on nous a appris en cours de biologie.¹⁸⁸

Performance métaphorique et subversive de la réappropriation par l'ensemble des instances politiques et médicales des utérus féminins, *Shut The Fuck Up!* critique l'inégalité qui transcende le traitement du corps des femmes versus celui des hommes. Faire voir le gamète mâle être victime de ce « génocide » questionne le rapport criminalisant à l'avortement et au discours pro-vie qui le défend tout en provoquant un retour du balancier quant à la prégnance du régime pharmacopornographique sur le contrôle de la reproduction. En amont,

¹⁸⁸ Virginie JOURDAIN citée dans Dominic DUBOIS, « Virgine Jourdain » [...], p. 18.

la prise de pilule d'œstrogène modifiée sous prescription médicale; en aval, l'interdiction pour une femme de choisir de mettre fin à une gestation non désirée... Une incohérence flagrante au service de l'hygiène démographique patriarcale et soumise corps et âme au régime pharmacopornographique.

Et si l'artiste laisse apparaître le « faire » de ses performances – décors, mise en scène évidente, apparence d'incomplétude –, c'est pour y indexer la nature processuelle de l'action, la nature construite des actes posés. La participation du public comme spectateur y est également prépondérante, soulignant notre contribution et notre accord tacite aux régimes disciplinaires qui nous entourent et desquels, force est d'y croire, nous justifions la pérennité. Jourdain explique :

Dans mon travail de performance, j'attache beaucoup d'importance à la mise en scène, en laissant voir les décors, et les envers du décor... Ce qui s'opère dans *Shut The Fuck Up !* ou *T Party*, c'est l'invention de protocoles ou de pratiques qui sont mis en scène comme des états de fait, des « déjà-normes » utopiques. Ce n'est pas tant, je pense, des performances contestataires. J'use plutôt de la stratégie de la manipulation par le placement du public, le décor, les effets, les accessoires, les protocoles, les instruments... qui crédibilisent ou même donnent autorité à d'autres sexualités, genres, pratiques. Le public est fortement invité à être actif dans ces expériences performatives. En y prenant part, d'une manière ou d'une autre, il valide leur véracité et, ainsi, il les légitime.¹⁸⁹

En ce sens, la pratique de Jourdain demeure étroitement en lien avec la dimension collaborative observable au sein du féminisme postmoderne et défendue, entre autres, par Butler. Les performances biopolitiques de Virginie Jourdain s'inscrivent dans cet espace relationnel privilégié qu'elles tissent avec le public telle une célébration féministe.

¹⁸⁹ Virginie JOURDAIN citée dans Dominic DUBOIS, « Virgine Jourdain » [...], p. 17.

3.4 Ces sexualités *autres*

Si le régime pharmacopornographique s'attache à produire et encourager l'hétéronormativité, c'est pour assurer la stabilité de l'hétérosexualité comme mode de vie prescriptif et maintenir l'asymétrie des rapports de genre en reproduisant les insuffisances essentialistes. Parce que si le binarisme homme/femme s'avère une construction d'ores et déjà sexiste, qu'en est-il du binarisme hétérosexuel/homosexuel sinon qu'une production homophobe.

Dans les deux cas, il y a deux termes, le premier étant non marqué, non problématisé – il désigne la catégorie à laquelle chacun est sensé appartenir (à moins d'être spécifiquement marqué comme différent); le second est fortement marqué et problématisé – il désigne alors une catégorie de personnes que quelque chose distingue des gens normaux, de ceux qui ne sont pas définis par leur différence.¹⁹⁰

Voilà le paradoxe de ce système dogmatique qu'est l'hétéronormativité; elle ne peut exister qu'à l'intérieur d'un périmètre circonscrit par cette *autre* – femme, déviant, pervers, *queer* – et est partie constitutive du dispositif de sexualité foucauldien qui en détermine l'orthopédie. Avec Foucault, on commence à comprendre l'idéologie derrière cette hygiène sexuelle bourgeoise prescriptive : se donner un « corps de classe¹⁹¹ » et assurer sa perpétuité. Foucault précise en ce sens qu'« il fut d'abord question du corps, de la vigueur, de la longévité, de la progéniture, et de la descendance des classes qui "dominaient".¹⁹² » La stabilisation des identités de genres et la normalisation des identités sexuelles à travers les discours de vérité sur le sexe deviennent des agents disciplinaires nécessaires au contrôle et à la surveillance de ce régime idéologique.

¹⁹⁰ David HALPERIN, *Saint Foucault*, Paris : EPEL, 2000, p. 59.

¹⁹¹ Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976, p. 164.

¹⁹² *Ibid.*, p. 162.

Intéressée par l'hétérosexualité en tant que système politique, on doit à Monique Wittig d'en avoir déconstruit les présupposés dogmatiques. Lorsqu'elle souligne la nécessité pour le système hétéronormatif de maintenir la bicatégorisation de genre, Wittig met l'accent sur la constitution d'un système de pensée qui se veut universel et qui attribue des rôles hiérarchisés bien explicites à chacun des genres. En référence à la mentalité hétérosexiste qui la constitue, Monique Wittig nomme ce régime politique la pensée *straight* :

Les catégories dont il est question [femme et homme] fonctionnent comme des concepts primitifs dans un conglomerat de toutes sortes de disciplines, théories, courants, idées que j'appellerai « la pensée straight [...] » Il s'agit de « femme », « homme », « différence », et de toute la série de concepts tels que « histoire », « culture », et « réel ». Et bien qu'on ait admis ces dernières années qu'il n'y a pas de nature, que tout est culture, il reste au sein de cette culture un noyau de nature qui résiste à l'examen, une relation qui revêt un caractère d'inéluctabilité dans la culture comme dans la nature, c'est la relation hétérosexuelle ou relation obligatoire entre « l'homme » et « la femme ».¹⁹³

L'objectif de Wittig est ici de dénaturaliser l'hétérosexualité et implicitement de démasquer la fonction véritable des catégories de genre. Lorsqu'elle clame un peu plus loin que « les lesbiennes ne sont pas des femmes¹⁹⁴ », ce n'est pas dans l'objectif de renier aux lesbiennes leur « féminité » ou pis encore, leur « féminisme », mais plutôt pour affirmer leur position épistémologique privilégiée par rapport à la pensée *straight*.

Aux fondements de toutes les évidences essentialistes concernant le sexe et la sexualité et sous le couvert d'une conception d'universalité, la pensée *straight* n'est constituée en fait que de normes et d'injonctions à l'hétérosexualité. Évidemment, ce régime politique hétéronormatif souverain s'accompagne en contrepartie d'une production de sexualités perverses, anormales,

¹⁹³ Monique WITTIG, *La pensée straight*, Paris : Balland, 2001, p. 71.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 76.

pathologiques et évacue systématiquement de son orthopédie les zones du corps qui ne combinent pas sexualité et reproduction.¹⁹⁵ Ces sexualités (homosexualité, transsexualité, lesbianisme, mais aussi sadomasochisme, voyeurisme, fétichisme, etc.) demeurent toutefois la preuve que l'hétérosexualité ne sature pas les formes de vies possibles et de ce fait, elles déstabilisent la cohérence même du régime hétérosexuel en faisant advenir d'autres pratiques non conformistes. Les représentations de sexualités *genderqueers* chez Arsenault et Jourdain participent de cette fragilisation du système hétéronormatif et de la création de subjectivités dissidentes.

3.4.1 Arsenault : prostitution et autres plaisirs pervers

3.4.1.1 *T-Girl*

Si Nina Arsenault invoque explicitement la sexualité dans l'ensemble de sa démarche, c'est qu'elle souhaite y désarmer les schèmes traditionnels des représentations hétérosexuelles et exposer la puissance d'agir des sexualités alternatives pour et par la communauté *queer*. La démarche autoréférentielle d'Arsenault n'est donc pas une lubie exhibitionniste, mais plutôt un travail performatif qui marie intimité et *extimité*¹⁹⁶ dans le but d'accroître la visibilisation et la valorisation de pratiques sexuelles délégitimisées par la pensée *straight*. Au cœur de son travail et littéralement nourri d'elle¹⁹⁷, la

¹⁹⁵ Ce qui fera dire par ailleurs à Beatriz Preciado que « l'anus, comme centre de production de plaisir [...], n'a pas de genre. » Beatriz PRECIADO, *Testo Junkie* [...], p. 66.

¹⁹⁶ En opposition à l'intimité, l'extimité, tout aussi utile, est le besoin de se dévoiler, de s'exhiber dans le but de fortifier et consolider l'estime personnel. Pour une définition plus étoffée du terme, je dirige l'intéressé.e vers l'ouvrage suivant : Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, Paris : Ramsay, 2001, 179 p.

¹⁹⁷ Dois-je rappeler que c'est par le travail de prostitution que l'artiste a pu et peut toujours pourvoir aux transformations chirurgicales onéreuses.

pratique sexuelle marginale de l'artiste comprend tour à tour la diffusion sur *webcam* de pornographie en direct, le travail de strip-teaseuse et d'escorte *shemale*, la prostitution et plus récemment, la profession de *maîtresse*, pendant occidental – et explicitement sexuel – de la geisha japonaise.¹⁹⁸ Toujours sous la forme d'un autoportrait documentaire, *T-Girl* sert de plate-forme à une réflexion sur le rôle de la pornographie et de la sexualité dans la constitution des identités *queers*. En s'incarnant sujet des discours – pour lesquels la communauté *queer* en a été séculairement l'objet –, Nina Arsenault donne voix à cet *autre* érotisé, *exotisé* par la pensée *straight* : « Transpeople have been the subjects of countless documentaries but we are rarely the ones in charge of our own images and stories.¹⁹⁹ »

La démarche entourant *T-Girl* (dont le titre souligne par ailleurs l'identité *trans* de l'artiste) apparaît sous forme de chroniques publiées dans la défunte revue gaie torontoise *Fab! Magazine*. Arsenault y dévoile hebdomadairement sa vie sexuelle en tant que personne *genderqueer*, documentant sa vie de prostituée *shemale*. Amalgame de témoignages et d'aveux croustillants – voire pervers –, de l'artiste sur l'*envers* du métier de prostituée, *T-Girl* travaille nos schèmes de représentations stéréotypées et offre l'occasion de poser sur les travailleuses du sexe un regard moins victimisant. En ce sens, l'autonomisation (*empowerment*) dont fait preuve Arsenault avec *T-Girl*, et plus largement dans l'ensemble de sa pratique, infirme l'idée selon laquelle les corps *genderqueers* seraient le lieu privilégié d'assujétion aux fantasmes libidineux et aux violences des hommes. Bien que la question du commerce sexuel comme travail légitime provoque encore aujourd'hui une scission politique au sein des mouvements féministes, *T-*

¹⁹⁸ En ce qui a trait à ces différentes périodes liées intrinsèquement à la vie sexuelle de l'artiste, je me réfère au texte suivant : Todd KLINCK, « Nina, Amber, and the Evolution of a Commodified Sexual Being », Judith RUDAKOFF (éd.), *Trans(per)forming Nina Arsenault [...]*, p. 55 - 65.

¹⁹⁹ Nina ARSENAULT, « T-Girl », *Fab! Magazine*, n° 313, 2010, En ligne.

< <http://archive.fabmagazine.com/tgirl/> > (consulté le 1 octobre 2013)

Girl contribue de manière tangible à promulguer un cadre de référence valorisant pour la communauté des travailleuses et des travailleurs du sexe.

D'autre part, en nous immergeant dans l'univers pornographique *queer*, Arsenault invite à une réflexion sur les sexualités hétéronormatives prescriptives et la loi du sexe *vanille*.²⁰⁰ Bien consciente que ce soit au sein des discours que vient s'ancrer une certaine prégnance sur les rapports de savoir-pouvoir, l'artiste dénonce du même coup l'ingérence de la pensée *straight* dans notre conception de la sexualité et l'effritement de son hégémonie au sein même de la communauté hétérosexuelle :

I've had sex with two professional athletes, a movie star, two TV personalities, the CEOs of two Fortune 500 companies, four guys who worked for the mob, a string of strippers, many male models, a bunch of body builders, loads of night clubbing suburban guys ... all of them straight.²⁰¹

Gorgé d'anecdotes du même acabit, *T-Girl* résiste au régime hétérosexuel et à ses effets ostracisants dans la mesure où ce travail documentaire offre la possibilité pour l'artiste d'un retournement des armes de l'oppression hétérosexuelle par l'emploi d'une pornographie *queer*. Car si la « religion » de l'hétérosexualité a pour objectif de prescrire une sexualité normative vouée ultimement à la procréation, elle a aussi pour conséquence l'invisibilisation d'autres formes de sexualités échappant à de telles finalités. L'importance politique de déterritorialiser la sexualité du champ exclusif de l'hétéronormativité se cristallise à travers une pratique subversive telle que celle employée par Arsenault.

²⁰⁰ Terme à connotation péjorative employé par la communauté *queer* afin de décrire un comportement sexuel conventionnel exempt d'attribut BDSM; sa forme la plus connue est la « position du missionnaire. »

²⁰¹ Nina ARSENAULT, « Tranny-chasers 101 », *Fab! Magazine*, 2009, En ligne. < <http://ninaarsenault.net/2009/08/tranny-chasers-101/> > (consulté le 2 octobre 2013)

Les corps de la multitude *queer* sont aussi des réappropriations et des détournements [...] de la pornographie, entre autres, qui ont construit le corps straight et le corps déviant modernes. La multitude *queer* n'a que faire du « troisième genre » ou d'un « au-delà des genres ». Elle se fait dans l'appropriation des disciplines de savoirs/pouvoirs sur les sexes, dans la réarticulation et le détournement des technologies sexopolitiques précises de productions des corps « normaux » et « déviants ».²⁰²

Cette matrice coercitive à travers laquelle sont engendrés et régulés les sujets du régime souverain de l'hétérosexualité requiert toutefois la production simultanée d'un vaste champ de sexualités marginales qui en délimitent les contours. Ainsi l'exhibitionnisme, le voyeurisme, la transsexualité, le fétichisme, le sadomasochisme et jusqu'à tout récemment l'homosexualité (désormais retirée des troubles sexuels (paraphilies) du DSM-V) font l'*objet de recherche scientifique* dont l'objectif ultime est le traitement ou la guérison. Intéressée par ce qu'elle nomme les « subcultures sexuelles », l'anthropologue féministe Gayle Rubin écrit :

L'idéologie sexuelle populaire est un infâme bouillon de culture composé de notions comme le péché sexuel, de concepts d'infériorité psychologique, d'anticommunisme, d'hystérie de masse, d'accusations de sorcellerie et de xénophobie. Les grands médias [et je dirais le régime pharmacopornographique dans son ensemble] entretiennent ces attitudes par une propagande éhontée. Je dirais que ce système de stigmatisation érotique est la forme la plus récente et la plus présentable des préjugés sociaux, même si les autres montrent encore une vitalité obstinée et que de nouvelles formes font leur apparition tous les jours. Toutes ces hiérarchies de valeur sexuelle – religieuse, psychiatrique et populaire – fonctionnent de manière largement similaire aux systèmes idéologiques de racisme, d'ethnocentrisme et de chauvinisme religieux. Elles légitiment le bien-être des privilégiés sexuels et l'animosité face à la canaille sexuelle.²⁰³

De cette manière, la pathologisation des comportements sexuels correspond à des concepts d'infériorité mentale ou émotionnelle et refuse aux principales et aux principaux intéressé.e.s tout plaisir subséquent. Pourtant, les chroniques

²⁰² Beatriz PRECIADO, *Testo Junkie* [...], p. 22.

²⁰³ Gayle RUBIN, *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, Paris : EPEL, 2010, 484 p.

autobiographiques d'Arsenault nous livrent un tout autre discours sur la sodomie, le sexe intergénérationnel ou les pratiques *BDSM*.²⁰⁴ L'artiste ne revendique pas seulement de manière duelle le droit à une pratique sexuelle *queer* opposée à l'hétérosexualité, mais la porosité même de leurs frontières. L'étalement pornographique de la vie sexuelle d'Arsenault participe de la construction positive et créative de modes de vie alternatifs stimulants et jouissifs. Suivant Preciado pour qui « la pornographie est la sexualité transformée en spectacle, en virtualité [...] commercialisable²⁰⁵ », je crois qu'il y a dans le travail de Nina Arsenault la volonté de déstigmatiser le travail du sexe et d'en faire un objet de plaisir lucratif *queer*.

3.4.2 Jourdain : sexualités saphiques.

3.4.2.2 *Égalité des doigts*

Campée dans un contexte social réactionnaire (retour en force des discours homophobes et sexistes²⁰⁶ et des politiques familiales hétérocentriques), l'exposition *Égalité des doigts* de Virginie Jourdain s'avère une critique acerbe du climat rétrograde actuel. Figure de style à cheval entre la métaphore et la paronymie, le titre de l'exposition n'est pas sans souligner l'aberrante naïveté dans laquelle s'ancre ses discours haineux, à savoir la sacro-sainte « égalité des droits pour tous. » Une égalité bien ségréguée, instrumentalisée à souhait sous le couvert du « droit universel et *fraternel* ». *A priori* apolitique, l'idéologie

²⁰⁴ Acronyme pour Bondage-Discipline, Domination et Soumission, Sadomasochisme

²⁰⁵ Beatriz PRECIADO, *Testo Junkie* [...], p. 214.

²⁰⁶ Notamment en France, en Grèce, en Italie, en Ukraine et en Russie où ces discours ont attisé et attisent toujours la hargne et la violence envers les minorités sexuelles.

égalitaire relève plutôt de l'impasse théorique, fondée en soi sur la reconnaissance implicite d'une conception libérale de l'« égalité des différences », elle-même ancrée historiquement dans le régime patriarcal. Intéressée par l'historicité des rapports de pouvoir et par la rhétorique égalitaire, Eleni Varikas souligne qu'« en se situant sur le terrain prépolitique de la nature, l'idée d'égalité se trouve désarmée face à une conception de droits dépendant des "qualités naturelles" de chaque individu ou groupe social et devient un terrain privilégié de légitimation de la domination.²⁰⁷ » Le dénominateur commun demeure indubitablement l'homme – blanc, occidental, hétéro, bourgeois etc. – auquel est assujettie l'organisation sociale et politique.

Prenant la forme de dessins et de sculptures, *Égalité des doigts* met donc en relief l'invisibilisation symptomatique des minorités sexuelles par l'ensemble des systèmes de représentation, principalement, mais non uniquement, en art. De manière peut-être moins radicale que les performances *T Party* et *Shut The Fuck Up !*, mais indubitablement tout aussi politique, l'exposition propose avant tout l'univers érotique et personnel de l'artiste. Dessins orgiaques où *s'interpénètrent* parfois jusqu'à trois personnages, sculptures vaginales, fontaine métaphorique de l'éjaculation féminine; objets et illustrations participent d'un autoportrait saphique de l'artiste.

C'est un univers qui se veut résolument lesbien ou transpédégouine, qui est de l'ordre de la fantasmagorie assumée, des formes de pratiques sexuelles, des affects qui touchent la culture et les désirs des gouines qui sont rarement montrés en art actuel. Ce qui m'amuse beaucoup, c'est de jouer avec ces images sur les points de pénétration fluctuants et outrageusement nombreux. Les personnages font du sexe à plusieurs, mais le sexe n'est pas forcément génital. Il n'y a pas de bites bio, et parfois le vagin ne sert à rien non plus...²⁰⁸

²⁰⁷ Eleni VARIKAS, « Égalité », dans Helena HIRATA (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris : Presses Universitaires de France, 2000, p. 56.

²⁰⁸ Virginie JOURDAIN citée dans Dominic DUBOIS, « Virgine Jourdain » [...], p. 16.

Résolument critique, *Égalité des doigts* s'inscrit d'emblée en porte-à-faux de la propagande hétérosexuelle légitimée par la pensée *straight* et reconduite par des siècles de tradition iconologique. Représentant une communauté que l'on déduit être lesbienne, *Chutes gay ou rivière nudiste* (fig. 3.20) propose une scène qui pourrait se rapprocher pour beaucoup de la tradition picturale du nu féminin. À l'image *Des baigneuses* de Fragonard, Cézanne, Picasso, Renoir, Courbet, Gérôme, Ingres, Fantin-Latour, Tissot et j'en passe, Jourdain donne à voir le corps dénudé de femmes abandonnées aux joies de l'oisiveté estivale. Pourtant, la rhétorique de l'œuvre, par un habile retournement du regard, supplée au regard masculin son point de vue historique privilégié. Entre l'œuvre et le spectateur, la deuxième figure de gauche, debout à l'avant-plan, joue le rôle d'admoniteur, sublimant au regard masculin un regard *queer*, ou à tout le moins lesbien. Stratégiquement installée au début de l'exposition, l'œuvre arrime d'emblée la position épistémologique *queer* à adopter.

Égalité des doigts présente également une série de dessins liée à l'iconographie *BDSM*, questionnant du même coup notre rapport discriminant aux sexualités alternatives. Par le truchement d'œuvres telles que *Welcome* ou *Ce soir, c'est ceinture* (fig. 3.21 et fig. 3.22), l'artiste réifie au domaine de l'esthétique et du plaisir une pratique condamnée par le régime hétérosexuel comme perverse et malsaine. C'est en déconstruisant l'imagerie stéréotypée comme violente²⁰⁹ attachée à ce type de pratique sexuelle – par ailleurs fondée sur le consentement mutuel des participant.e.s – que l'artiste rend compte de l'hégémonie du régime hétérosexuel et de son orthopédie prescriptive. L'injonction à l'hétérosexualité en tant que pratique sexuelle *normale* dénoncée par l'artiste dans ses performances antérieures et prégnante dans l'ensemble de sa pratique revient

²⁰⁹ Critique soulevée par les féministes néo-abolitionnistes (anti-violence/anti-prostitution) qui perçoivent ce genre de pratiques sexuelles comme reconduisant les rapports de domination du patriarcat et parallèlement, l'aliénation des femmes.

ici sous la forme de dessins – *Style dur* (fig. 3.24) – et d’une installation lumineuse intitulée *famille/faille*. Posée à même le sol et composée de néons bleus formant le mot « famille », l’œuvre incarne toute sa signification alors que le *m* s’éteint, sporadiquement, laissant apparaître ainsi le mot faille. Si Jourdain s’intéresse aux communautés sexuelles marginalisées et aux identités sexuelles minoritaires en général, c’est parce qu’elles offrent le prétexte à une réflexion sur l’hétéronormativité et sa contingence au sein des sphères publiques et privées. En effet, le modèle familial n’arrive pas à se départir d’une typologie hétérosexuelle reconduite à travers le patriarcat et les politiques gouvernementales concernant l’institution de la famille. En ce sens, l’installation *famille/faille* pose directement le problème de la validité et de la légitimité épistémologique de la notion même de famille.

Constamment travaillée par l’ingérence du régime pharmacopornographique dans la fabrique des corps, l’artiste réitère une fois de plus avec *Merci Docteur* (fig. 3.23). En une caricature simple mais franche de l’intrusion du régime capitaliste sur le terrain de la « santé », *Merci Docteur* critique le système médical qui, sous des traits humanitaires charitables, s’occupe de consolider la binarité des genres à coups de scalpel et de dollars. Une binarité qui, bien évidemment, participe toujours à légitimer l’hétérosexualité.

Je parle de médecine [...] en la croisant avec la sexualité, parce que c’est récurrent dans mon travail. La médecine a en effet structuré l’imagerie de la différence des sexes. Cette fabrique de la différence des sexes va passer aussi par l’invention de l’hétérosexualité par le médical, comme pratique référante et « naturelle. » Comme beaucoup d’artistes, j’ai une certaine fascination pour les livres de médecine de toutes époques et leurs dimensions moralistes mais aussi érotiques.²¹⁰

²¹⁰ Virginie JOURDAIN citée dans Dominic DUBOIS, « Virgine Jourdain » [...], p. 16.

Accrochés au mur de l'exposition *Égalité des doigts*, 13 moulages de vagins viennent percer l'espace comme autant de phallus relégués aux oubliettes freudiennes. Commentaire visuel hautement politique quant à la traditionnelle conceptualisation de l'acte hétérosexuel – l'homme actif pénètre la femme passive –, *Cast* (fig. 3.25) offre l'image renversée du sexe féminin réapproprié de son corps, de son plaisir. Présentées sous la forme d'une présence, et non d'un manque ou d'un vide, les vagins ainsi érigés proposent un regard valorisant et gratifiant sur ce « sexe faible ». Présentés en abondance, les moulages soulignent également la multiplicité des configurations vaginales possibles, s'éloignant d'une représentation universelle et psychanalytique du sexe féminin, orifice lugubre et mystérieux, béance de tous les fantasmes. Il s'agit pour l'artiste de se réapproprier cet organe confisqué par et pour les hommes et de déposer en lui un tout autre ancrage épistémologique. « Ce qui m'intéresse aussi, c'est la manière dont on peut se référer au sexe-organe-pratique en évacuant toute lecture ou imagerie excitante. C'est un peu ce qui se joue avec les moulages de vagins *Cast*.²¹¹ »

En se faisant croiser l'univers des sexualités marginalisées – et pour beaucoup fantasmés et stéréotypés – avec la médecine, la politique, la culture et l'histoire de l'art, l'exposition *Égalité des doigts* de Virginie Jourdain dévoile l'appareillage technologique et idéologique qui entoure l'hétérosexualité et permet sa naturalisation. L'exposition met ainsi en relief l'intimité lesbienne de l'artiste à travers des scènes d'intérieur qui mettent l'accent sur le vécu à la fois personnel et militant de Jourdain. Ce travail d'auto-représentation laisse place à l'agentivité comme stratégie située de mise en échec des régimes disciplinaires à travers la quotidienneté et l'affect de l'artiste. Le corps de la multitude *genderqueer* ainsi rendu visible permet un travail de « déterritorialisation de l'hétérosexualité »,

²¹¹ Virginie Jourdain citée dans Dominic DUBOIS, « Virginie Jourdain », [...], p. 16.

pour reprendre une expression de Preciado, tout en offrant comme point d'appui les corps dans leur totalité et les plaisirs éparés qu'ils engendrent, décentrés, enfin, d'un sexe unique.

CHAPITRE IV

IDENTITÉS DÉINCARNÉES

À l'aune de la pensée *queer* et de l'effritement de la bicatégorisation du genre, notre compréhension de l'identité ne peut se faire sans invoquer les notions de multiple, d'hybridité, de performativité. Copie d'une copie qui ne « renvoie à aucun original²¹² », l'identité est matriochka. À dire vrai, il serait plus juste de pluraliser le terme en lui-même et d'invoquer *les* identités pour rendre compte de la teneur rhizomique et éphémère de la dés-ontologisation postmoderne du sujet. Plus que jamais, les identités ne coïncident plus parfaitement avec elles-mêmes, mais investissent des socialités ou des citoyennetés sporadiques et contextuelles qui correspondent à des exigences spécifiques. Les identités deviennent des outils de résistance aux régimes disciplinaires et les particularismes de la multitude *genderqueer* des stratégies pour en fragiliser l'hégémonie. Les identités, comme les sexualités, n'appartiennent plus strictement au corps qui en serait l'hôte ontologique, mais investissent les lieux innombrables du tissu social. Comme le souligne la pensée *straight*, le sujet est le produit aseptisé de discours, de normes et de contraintes qui s'inscrivent sur l'axe hétéronormatif et l'identité, au même titre que la sexualité d'ailleurs, en tant que technologie, participe certes de ces jeux de construction et de constitution de la subjectivité. En ce sens, les représentations *genderqueers* de Dorothee Smith et J.J. Levine critiquent l'institution d'identités genrées qui, à terme, devient oppressante et monolithique. C'est par des effets de déterritorialisation et de sublimation ou encore par des jeux de caricatures et de

²¹² Judith BUTLER, *Trouble dans le genre*, Paris : La Découverte, 2005, p. 261.

miroirs que ces plasticien.ne.s en arrivent à user des identités comme d'un médium artistique prompt aux manipulations esthétiques.

4.1 Dorothée Smith

Dorothée Smith est une artiste française née à Paris en 1985. L'artiste propose un travail consistant et riche en périphérie de la philosophie et de la poétique visuelle. La question du genre, réquisitionnée par la philosophie sous la houlette de Butler, entre autres, est au cœur de la démarche intellectuelle de Smith et teinte l'ensemble de sa pratique. Réflexions sur l'esthétique de l'indicible, de l'ambigu et du flou, les images éthérées de Dorothée Smith invoquent ainsi les *états* inconstants de la nature et des corps pour paraphraser les jeux de dissolution et de construction de l'identité de genre. Au seuil du voyage onirique, le travail de Smith subjugue et inquiète. Par d'habiles jeux d'allégories formelles entre corps et paysage, l'artiste travaille la porosité des frontières qui forclot l'identité, métaphores d'états liminaux, marginaux. L'iconographie iconoclaste de Smith sur des *états physiques* insaisissables et flous donne à réfléchir sur la perméabilité même de ces frontières arbitraires qui sous-tendent les politiques du genre.

Figure emblématique de ces préoccupations formelles et conceptuelles, la figure *genderqueer* est un motif omniprésent dans la pratique de Smith, figuration de l'impossible localisation d'une identité authentique, pure. Les paysages et les corps *trans* de Smith se prêtent au jeu de la désagrégation de l'identité, brouillant les genres en une juxtaposition d'antinomies. Le transgendérisme chez Smith subvertit la logique téléologique moderniste au profit de l'ambigu, de l'indicible postmoderne, du *queer*. Articulant sa pratique autour de la

photographie, de l'installation vidéographique, du montage sonore et des technologies numériques, Smith crée des œuvres immersives qui investissent littéralement les chairs de celle ou celui qui regarde. Chargées d'affects, les investigations artistiques de l'artiste s'articulent autour de la question de l'identité et de la représentation de soi. De même, ancrée dans son temps, la démarche de Smith n'hésite pas à étudier la complexité des rapports entre technologie, corporalité et pratique artistique, usant de l'hormone de synthèse comme de la pellicule photographique.

4.2 J.J. Levine

Partie intégrante d'une réflexion personnelle sur la vacuité épistémologique – et physique – du genre, l'œuvre de J.J. Levine est le reflet de l'univers *queer* de l'artiste. Se revendiquant lui-même *genderqueer*²¹³, Levine travaille à déconstruire l'apparente naturalité de l'identité de genre à travers une pratique photographique qui amalgame enjeux politiques et esthétique baroque. Aux effets de contraste chromatique puissant est jumelé un style rigoureux où les rimes formelles et le portrait dominant la représentation. Inéluctablement, les sujets photographiés fixent l'objectif, amplifiant les jeux de tension entre regardant.e/ regardé.e. Mariage consensuel de la forme et de la couleur, l'esthétique de Levine n'en demeure pas moins teintée du politique.

Bachelier ès Beaux-Arts avec concentration en études interdisciplinaires en sexualité, la pratique artistique de Levine passe par un questionnement personnel des notions d'identité de genre et de sexualité. Par le truchement de

²¹³ Bien que *genderqueer*, le masculin est le genre d'accueil de l'artiste lorsque contraint par la langue française à s'imposer une identité de genre. En d'autre temps, le contractile *ille* est privilégié par Levine comme référent pronominal.

montages facétieux ou intimistes, l'artiste met à mal la propension du spectateur à apposer un regard stéréotypé sur les relations de couple, les corps, les identités. Par de convaincants mariages iconographiques, *il*le parvient à dénouer les ancrages hétéronormatifs enracinés en chacun.e de nous :

I want my images to challenge the assumption that gender is binary and sexuality is fixed. Our culture puts a lot of weight on two really narrow gender categories, which makes it especially complicated for those of us who don't fit into that dichotomous system to navigate our day-to-day lives and move through the world with ease. [...] I want to make visually convincing and complex images that playfully encourage the viewer to question their own assumptions regarding bodies and attraction. I am also interested in separating sexuality from gender and identity from anatomy.²¹⁴

Entretien avec les sujets de ses photographies une relation de grande promiscuité – ce sont pour la plupart des ami.e.s ou amante.s de l'artiste –, Levine participe du rayonnement et de la valorisation de la communauté *genderqueer* et permet d'entretenir avec les sujets des œuvres une relation d'intimité qui met à mal nos jugements transphobiques. J.J. Levine exerce aussi en marge de sa pratique artistique le métier de coiffeur.

4.3 L'hétérotopie identitaire

S'il apparaît inadéquat, voire contradictoire, de parler spécifiquement d'une « identité *queer* », il n'en demeure pas moins pertinent d'aborder la question identitaire à la lumière de la pensée *queer*. Nous *existons* dans une réalité construite de normes et de valeurs qui, malgré nous, malgré nos revendications et nos colères, préside à la constitution et la compréhension de qui nous

²¹⁴ J.J. LEVINE cité dans James NICHOLS, « "Alone Time", Photo Series by J.J. Levine, Challenges Traditionnal Notions of Gender », *Huffington Post*, 2013. En ligne. < http://www.huffingtonpost.com/2013/10/22/alone-time-jj-levine_n_4133260.html?utm_hp_ref=gay-voices > (consulté le 24 octobre 2013)

sommes. Les schèmes d'intelligibilité qui rendent possibles et viables les relations sociales produisent et légitiment les sujets mêmes de ces relations. Pourtant, Judith Butler a démontré que ces discours, ces représentations ne saturent pas les formes de vie vivables, mais au contraire, enfantent une progéniture illégitime au seuil de l'intelligibilité. Sans retourner à une définition de la performativité, on peut dire que la conception butlérienne du sujet s'appuie sur le langage qui le définit et qui, inversement, est produit par le sujet : « Si le sujet qui parle est aussi constitué par le langage qu'il ou elle parle, alors le langage est la condition de possibilité du sujet parlant, et non simplement l'instrument grâce auquel il ou elle s'exprime.²¹⁵ » Donc, dans l'optique où ces jeux infinis de citations et de réitération ne sont jamais de l'ordre de la « répétition du même » – n'ayant pas de source ontologique –, il va plutôt s'agir d'une « répétition de la différence » qui va, à terme, créer des déplacements sur l'axe normatif. Ces espaces créés en marge du discours normatif sont investis par l'*autre*, la déviante, le pervers, les *queers*. Consciente de cette position épistémologique privilégiée, la multitude *queer* use de ces identités marginales telles des « opportunités stratégiques.²¹⁶ »

Ces identités *autres* de la multitude *queer* agissent en quelque sorte comme des *contre-identités* ou, pour reprendre une expression de Michel Foucault, comme des *hétérotopies*. Si en médecine le terme renvoie à « the presence of an organ or other tissue at a site *where it is not normally found* [je souligne]²¹⁷ », l'hétérotopie foucauldienne est le discours en « négatif » de la norme, le lieu qui définit la limite

²¹⁵ Judith BUTLER, *Le pouvoir des mots. Politiques du performatif*, Paris : Éditions Amsterdam, 2004, p. 60.

²¹⁶ Marie-Hélène BOURCIER, *Queer zones. Politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris : Balland, 2001, p. 136.

²¹⁷ Cette définition est tirée de *The New Shorter Oxford English Dictionary* et extrait de la thèse de doctorat d'Hélène Doyon, *Hétérotopie : de l'in situ à l'in socius*, Montréal : Université du Québec à Montréal, 2007, p. 27. En lien avec les sujets *genderqueers*, que la science taxe d'anormaux et pathologiques, je trouvais intéressant de souligner cette définition médicale du terme.

extrême de la norme. C'est dans une conférence intitulée *Des espaces autres* datant de 1967 et donnée au Cercle d'études architecturales que Foucault explique pour la première fois le concept d'hétérotopie :

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisés dans lesquels tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils réfèrent et dont ils parlent, je les appellerai par opposition aux utopies, les hétérotopies.²¹⁸

Contrairement aux utopies, espaces idéels et irréels de perfection, les hétérotopies s'inscrivent dans le tissu social comme des foyers de contestation des structures de pouvoir normatives. À petite échelle, disséminées en marge des mécanismes de contrôle inhérents aux activités sociales et à la quotidienneté, les hétérotopies foucaaldiennes sont par définition changeantes, multiformes et sans sujet apolitique. En postface de *Foucault. Le corps utopique. Les hétérotopies*, Daniel Defert souligne : « Ces unités spatio-temporelles, ces espaces temps ont en commun d'être des lieux où je suis et ne suis pas [...] ou bien où je suis un autre. [...] Ils ritualisent des clivages, des seuils, des déviations et les localisent.²¹⁹ » Un espace donc, appelé à se modifier, à résister aux pouvoirs hors des circuits classiques de la politique traditionnelle. L'hétérotopie foucauldienne repose sur six principes qui ont des liens explicites avec la multitude *genderqueer* dans la mesure où l'une et l'autre sont la conséquence de

²¹⁸ Michel FOUCAULT, *Foucault. Le corps utopique. Les hétérotopies*, Paris : Lignes, 2009, p. 15.

²¹⁹ Daniel DEFERT, propos tiré de Michel FOUCAULT, *op. cit.*, p. 41.

*l'itérabilité*²²⁰ des régimes normatifs. C'est-à-dire que toutes deux se nouent et se dénouent en marge de cet axe normatif sur lequel repose la société.

Premier principe : il n'y a probablement pas une société qui ne se constitue son hétérotopie ou ses hétérotopies. [...] *c'est-à-dire que les lieux que la société ménage dans ses marges, dans les plages vides qui l'entourent, sont plutôt réservés aux individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée* [...]. Second principe de la science hétérotopologique : au cours de son histoire, toute société peut parfaitement résorber et faire disparaître une hétérotopie qu'elle avait constituée auparavant, ou encore en organiser qui n'existaient pas encore. [...] En général, l'hétérotopie a pour règle de *juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles*. [...] Il se trouve que les hétérotopies sont liées le plus souvent à des découpages singuliers du temps. Elles sont parentes, si vous voulez, des hétérochronies. [...] Les hétérotopies ont toujours un système d'ouverture et de fermeture qui les isole par rapport à l'espace environnant. [...] L'hétérotopie est un lieu ouvert, mais qui a cette propriété de vous maintenir au dehors. *Elles sont la contestation de tous les autres espaces*, une contestation qu'elles peuvent exercer de deux manières : ou bien [...] en créant une illusion qui dénonce tout le reste de la réalité comme illusion, ou bien, au contraire, en créant réellement un autre espace réel aussi parfait, aussi méticuleux, aussi arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon [je souligne].²²¹

En opposition aux identités de genre utopiques – celles qui correspondraient à une parfaite corrélation « sexe-genre-identité de genre » ordonnée par le régime *cisnormatif*²²² –, les identités *genderqueers* affirment leurs pluralités et leurs hybridités. Elles sont en elles-mêmes *hétérotopie* – celle du genre –, telle la pierre d'achoppement de l'impossible incarnation du genre. Il n'est donc pas illusoire de vouloir mettre en parallèle la multitude *queer* et l'hétérotopie de Foucault dans la mesure où elle me permet de réfléchir des alternatives épistémologiques pour appréhender et comprendre les identités *queers*. Dès la

²²⁰ Je reprends à rebours le terme de Butler qui l'emprunte elle-même de Derrida afin de qualifier les jeux de différence/répétition qui opèrent lors du processus de naturalisation des normes.

²²¹ Michel FOUCAULT, *Foucault* [...], p. 25-34.

²²² Pendant identitaire de l'hétéronormativité sexuelle, la cisnormativité se réfère à l'injonction normative qui prescrit un alignement parfait entre le sexe attribué à la naissance, le genre de référence et l'identité de genre d'une personne. La cisnormativité considère comme inférieure, anormale, pathologique toute personne qui déroge de cet axe normatif (cissexisme).

parution tardive du texte de Michel Foucault au sujet des hétérotopies en 1984 – et traduit en anglais seulement en 1986, soit près de 20 ans après la conférence de 1967 – une nouvelle interprétation du concept émerge à la lumière des *Cultural Studies* qui y décèlent non sans raison toute une dimension relative aux politiques identitaires. Aux lieux autres correspondent des identités autres, *juxtaposition d'identités en contradiction* résistant aux régulations cisnormatives : des identités « qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tou[tes] les autres [identités] mais sur un mode tel qu' [elles] suspendent, neutralisent ou inversent, l'ensemble des rapports qui se trouvent, par [elles], désignés, reflétés ou réfléchis.²²³ »

Il revient à Tania Navarro Swain, dans *Les hétérotopies féministes : espaces autres de création*, de récupérer pour la première fois la notion d'hétérotopie au plan des études féministes. Usant elle-même du concept pour repenser les identités elle souligne :

Si nous arrivons à penser l'espace identitaire comme étant en liaison avec tous les espaces d'un « je » qui les critique, nomme ou reflète, nous aboutissons à une hétérotopie identitaire. Moi, en fluidité, je suis une autre, au-delà de **ce que et qui je parais** ou de ce que je dis. Je suis l'espace de moi, migratoire, transitoire, dans cette cartographie qui me révèle et me nie. Je suis le miroir de moi, un lieu sans lieu, je suis en fait, l'hétérotopie de moi-même, l'espace autre où je puis recréer mon être dans le monde, où les normes et les modèles n'ont pas de prise.²²⁴

Plus que jamais l'*identité*, dont on ne peut qu'évoquer le terme en tant que concept métaphysique, n'accepte aucune finalité ou ancrage ontologique pour devenir sporadique et stratégique. L'hétérotopie identitaire est ce lieu de

²²³ Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », *EMPAN*, vol. 2, n° 54, 2004, p. 15.

²²⁴ Tania NAVARRO SWAIN, « Les hétérotopies féministes. Espaces autres de création », *Ruptures, résistances et utopies*. Colloque international de la recherche féministe francophone, 22 septembre 2002, Toulouse, France. En ligne. < <http://www.tanianavarroswain.com.br/franca/is/anah.htm> > (consulté le 30 octobre 2013)

construction et de destruction où les subjectivités dissidentes de la multitude *queer* évoluent de manière conjoncturelle et éphémère et convoque la « dés-identification » du sujet de la politique du genre. Les représentations que nous offrent J.J. Levine et Dorothee Smith questionnent en ce sens la validité de la notion d'identité de genre en proposant une iconographie hétéroclite de possibles humanités brouillant les ancrages d'intelligibilité du corps genré normatif dans le but d'infirmier son hégémonie séculaire.

4.3.1 Smith : identités Cyborg

4.3.1.1 C19H28O2 (Agnes)

Pour Tania Navarro Swain, l'hétérotopie identitaire est cet espace des féminismes, espace *queer* qui tient compte de l'intersectionnalité de l'expérience des « femmes » racisées, ethnicisées, postcolonisées, *capacisées*, *agifiées*, etc. dans la constitution des identités. Une position épistémologique privilégiée pour ces identités multiples assujetties aux constructions sociales puisqu'elle permet de réfléchir de nouvelles articulations identitaires, de nouvelles significations mais surtout, de nouvelles « représentations sociales de l'humain au-delà des moules binaires.²²⁵ » *Des lieux hors de tous lieux*, mais qui y sont paradoxalement ancrés et qui fragilisent le fonctionnement même de ces espaces par un retournement critique du regard. C'est le cas certainement de la pratique artistique, champ exploratoire d'identités fictives, fantasmées, désacralisées ou, pour reprendre une expression butlérienne, « déshumanisées ».

²²⁵ Tania NAVARRO SWAIN, « Les hétérotopies féministes [...] » (consulté le 27 octobre 2013)

Cristallisation artistique de ses propres réflexions philosophiques sur l'identité de genre, l'œuvre transdisciplinaire *C19H28O2 (Agnes)* (Fig. 4.26) est une installation sculpturale qui interroge la matérialité et la performativité de l'identité de genre. Le projet consiste en un arrangement vidéographique de six moniteurs sur autant de socles et au centre desquels se trouve un bassin rempli d'un liquide qu'on apprend être constitué d'hormones de synthèse diluées et qui répond de manière formelle à la structure moléculaire de la testostérone – dont la formule chimique n'est autre que C19H28O2 (fig. 4.27). La surface aqueuse renvoie le reflet conjugué des six écrans où évoluent simultanément les six identités métaphoriques d'Agnès. Se détachant de l'approche documentaire et pathologisante qui caractérisent souvent le parcours médical et psychologique des *trans*, *C19H28O2 (Agnes)* relate ici l'histoire véridique d'« Agnes²²⁶ ».

Octobre 1958. Une jeune femme de 19 ans se présente au département de psychiatrie de l'université de Californie à Los Angeles. Son apparence est convaincante : grande et fine, elle est plutôt mignonne et présente toutes les « qualités féminines », hormis un pénis au bas-ventre. Suite à une batterie de tests médicaux et psychologiques, l'on reconnaît à Agnes une « féminisation testiculaire²²⁷ » qui lui vaudra, un an plus tard, une vaginoplastie thérapeutique en vue d'une réassignation de sexe. Cinq ans plus tard, lors d'une rencontre gynécologique de routine, une toute autre version de l'histoire d'Agnes émerge. Dès l'âge de 12 ans, Agnes aurait débuté une prise d'œstrogènes, volés à sa mère

²²⁶ Bien qu'authentique et documentée, l'histoire d'Agnès, nom fictif donné par le sociologue Harold Garfinkel, alors responsable du « cas » d'Agnes, ne permet pas d'identifier clairement le sujet. Son histoire est décrite et analysée dans le chapitre V de l'ouvrage suivant : Harold GARFINKEL, *Studies in Ethnomethodology*, New York : Prentice-Hall, 1967, 288 p. Dorothée Smith s'y réfère d'ailleurs pour l'élaboration de cette installation.

²²⁷ En endocrinologie, le « syndrome de féminisation testiculaire », ou pseudo-hermaphrodisme masculin, est considéré comme un désordre du développement sexuel liée à une production élevée d'œstrogènes par les testicules. Le sexe génétique est masculin alors que la morphologie, l'identité de genre et le genre sont féminins.

et sa sœur, freinant ainsi son développement en tant que garçon. Dans son entretien psychiatrique de 1958, Agnes omet *étrangement* de mentionner ses relations avec des femmes (évitant les affres stigmatisant d'un possible lesbianisme qui, par ailleurs, lui aurait fermé les portes de la vaginoplastie), mettant l'accent davantage sur sa grande sensibilité, son amour de la nature, son envie de porter des vêtements féminins bref, ce sur quoi repose la conception stéréotype de la *féminité*.

C'est donc autour de ce récit que Dorothée Smith construit l'œuvre *C19H28O2* (*Agnes*). En apparence peut-être anecdotiques, ces événements, travaillés à la lumière de la pratique artistique, rendent compte du pouvoir politique de la fiction identitaire, les corps *genderqueers* devenant des espaces de subjectivation dissidents. L'œuvre de Smith travaille à questionner l'identité de genre à travers l'usage esthétisé de l'hormone de synthèse, devenue objet malléable, accessoire supplémentaire du genre. L'artiste précise :

À travers l'installation *C19H28O2* (*Agnes*), il s'agissait de matérialiser la notion de « genre » à travers la mise en présence d'hormones de synthèse : de façon tangible d'une part, via une sculpture qui contient de la testostérone synthétique sous forme liquide ; et de façon visuelle d'autre part, via l'intervention de l'hormone de synthèse comme un motif, sinon un personnage récurrent dans les vidéos présentées. On aborde le « genre » à travers une substance chimique qui, à l'image de la photographie et de la vidéo, est manipulable, reproductible, commercialisable, et productrice de subjectivité. Là encore, il s'agit de laisser à l'œuvre, ouvert, le processus de questionnement.²²⁸

Ce processus est rendu sensible par la mise en scène étudiée, théâtralisée de six récits visuels où autant de protagonistes abordent la notion d'identité travaillée à partir de l'hormone de synthèse, le « liquide performatif » qui transformera le dessein d'Agnes. Tour à tour injectée, intubée, immergée ou littéralement

²²⁸ Propos recueillis par Roxana TRAISTA, « Dorothée Smith la mystérieuse », *Photographie.com*, 2011. En ligne. < <http://www.photographie.com/news/dorothee-smith-la-mysterieuse> > (consulté le 27 octobre 2013)

engluée, la testostérone devient une autre prothèse du genre (Fig. 4.28, 4.29, 4.30). Au même titre que l'œstrogène ingéré pendant des années par Agnes, la testostérone devient en soi une identité. Une idée récurrente dans la pratique de Smith qui, dès l'œuvre installative *T* en 2009, jette les bases théoriques et esthétiques de ce motif performatif qu'est la testostérone.

D'un corps à l'autre, du féminin au masculin (ou l'inverse), du liquide au solide, le sujet se produit, s'auto-détermine par la seule force d'un désir qui a su pirater les codes biologiques et sociaux. Le liquide en lui-même, si présent dans l'installation vidéo, devient ce « liquide performatif » quand, ayant intégré le corps, il en vient à le subjectiver différemment.²²⁹

À la fois présentée jeune, vieille, homme et enfant, la représentation métaphorique et hybride d'Agnes renvoie l'image d'une identité travaillée par les hormones, technologisée, cyborg. Dans la définition qu'en donne Haraway et que reprend Marie-Hélène Bourcier pour bâtir une épistémologie *queer*, le cyborg est une figure rhétorique « à cheval sur les frontières et les binarismes de la pensée straight, hétérosexuelle (dont font partie homme/femme, mais aussi bien animal/machine, nature/technique et bien d'autres encore)²³⁰ » et nous permet de penser les corps de la multitude *queer* comme puissances politiques. Pour l'élaboration de *C28H19O2 (Agnes)*, Dorothée Smith s'inspire de l'ouvrage *Testo Junkie* de Beatriz Preciado où l'auteure établit des liens explicites entre le régime pharmacopornographique contemporain et l'apparition de formes de subjectivation dissidentes. Intéressée elle aussi par ce « cas » *genderqueer* et faisant le pont avec la théorie de la performativité chez Butler, Preciado souligne :

Le cas d'Agnes peut se comprendre comme une instance de resignification et de réappropriation performative. Ce qu'Agnes a appris, c'est que l'identité de genre, qu'elle soit intersexuelle, transsexuelle ou « normale », n'est rien d'autre que

²²⁹ Dominique BAQUÉ, « Trans », *Artpress*, n° 387, mars 2012, p. 84.

²³⁰ Marie-Hélène BOURCIER, *Queer Zones 2. Sexopolitiques*, Paris : La fabrique, 2005, p. 129.

script, narration, fiction performative, rhétorique dans laquelle le corps agit en même temps comme scénario et comme protagoniste principal. [...] Agnes rend effectif un processus de réappropriation des techniques performatives de production de l'identité sexuelle jusqu'alors utilisé pour construire les corps gay, lesbiens, transsexuels et transgenres comme « pervers ». Dans ce sens, nous pourrions qualifier de queer ce trafic de fictions par lequel certains énoncés de genre sont soustraits à l'autorité du discours médical pour être utilisés par un nouveau sujet de connaissance qui revendique à présent sa qualité d'« expert ».²³¹

« Bioterrorisme de genre », scande Preciado. Les mots sont forts, les images de Smith le sont tout autant. Si l'artiste n'endosse pas le qualificatif d'engagée, l'installation *C28H19O2 (Agnes)* n'en demeure pas moins chargée politiquement. Les personnages multiples et *genderqueer* qui constituent virtuellement Agnes forme la cartographie de son identité intangible, instable et floue. Ils matérialisent l'idée d'une identité processuelle qui se noue et se dénoue en marge de l'utopique identité de genre « normale », « naturelle ». « Ils sont la contestation de toutes les autres identités [qu'ils nient et parodient], juxtaposition de toutes ces identités qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles.²³² » Agnes est le corps hétérotopique où se chevauchent les identités biotechnologiques de la multitude *genderqueer*.

4.3.2 Levine : palimpseste identitaire

4.3.2.1 *Alone Time, Switch*

C'est en se jouant des modèles stéréotypés consolidés à l'intérieur de la matrice hétéronormative que les séries photographiques *Alone Time* et *Switch* de J.J. Levine prennent forme. Par le truchement d'un habile métissage des identités de

²³¹ Beatriz PRECIADO, *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Paris : Grasset, 2008, p. 337.

²³² Michel FOUCAULT, *Foucault* [...], p. 26, 28.

genre, l'artiste dévoile la caducité du système de représentation binaire homme/femme. Les codes, les normes de genre attribuées spécifiquement et uniquement à chaque identité de genre, garante de notre « humanité », sont ici brouillés, les frontières estompées. L'identité est utopique, elle n'existe que dans un régime extrêmement contraignant de symboliques hiérarchisées dont l'objectif est de maintenir des asymétries arbitraires. « Il serait faux de penser qu'il faudrait d'abord discuter de l'"identité" en général pour pouvoir parler de l'identité de genre en particulier, et ce pour une raison très simple : les "personnes" ne deviennent intelligibles que si elles ont pris un genre (*becoming gendered*) selon les critères distinctifs de l'intelligibilité de genre.²³³ » Avec Levine, le genre redevient une mascarade, une performance quotidienne qui peut devenir critique, qui peut prendre la forme de jeux de rôles et de performances gratifiantes. Cet autre devient moi et moi je deviens à mon tour autre, ce « *moi au-delà de moi-même* », cet « espace autre de mouvement et de production de "moi".²³⁴ »

Dans la série *Alone Time* (Fig. 4.31, 4.32, 4.33, 4.34) grâce au photomontage, Levine met en scène des couples *hétéros* stéréotypés évoluant dans des espaces domestiques et performant les rôles sexuels typiques de leur genre respectif. Incarnées par une seule et même personne, les scénettes de Levine questionnent notre propre rapport stigmatisant à l'identité de genre et à son pouvoir performatif. Aucun artifice, aucune retouche faite par ordinateur. La crédibilité des « personnages » confronte notre rapport naturalisant à l'identité. « These images are convincing by no means other than costume, makeup, pose, and gesture. This technical detail further demonstrates that bodies and gender presentations can be malleable or subject to change without the help of

²³³ Judith Butler, *Trouble dans le genre* [...], p. 83.

²³⁴ Tania NAVARRO SWAIN, « Les hétérotopies féministes [...] » (consulté le 27 octobre 2013)

airbrushing or other digital techniques to create such an optical illusion.²³⁵ » Le genre devient littéralement et grotesquement performatif. À l'image des pratiques drags de Butler qui « révèle[nt] implicitement la structure imitative du genre [...] ainsi que sa contingence²³⁶ », *Alone Time* en dévoile l'utopie, cette incarnation factice des codes qui légitiment et maintiennent l'identité de genre sous l'approbation générale de toutes et tous. « Ces séries exploitent les constructions hétérosexuelles de l'identité et citent les codes performatifs masculins et féminins, pour remettre en question notre participation et notre acquiescement à l'hétéronormativité de la culture, du comportement et de la représentation.²³⁷ »

L'identité de genre n'est finalement que la fiction d'une féminité et d'une masculinité utopiques au service de la pensée *straight*. En écho à l'hyperféminisation et à l'hyperm masculinisation des corps contemporains produits aux stéroïdes, hormones, pilules, implants, *liftings*, prothèses, les fictions identitaires de la série *Alone Time* revendiquent une libre expression des identités *genderqueers*. Il y a ainsi dans les œuvres de Levine les notions croisées de performance et de performativité, dans la mesure où ille questionne implicitement la « réussite » effective de l'identité de genre. Quel est le genre « authentique » de la personne photographiée? Y'a-t-il un genre originel, original? L'esthétique et les mises en scène de Levine participent de cette comédie en imitant de manière exagérée les traits distinctifs qui différencient les identités de genre. La palette chromatique toujours très colorée et vibrante que

²³⁵ J.J. LEVINE, propos tirés de James NICHOLS, « Alone Time. Photo series by J.J. Levine Challenges Traditionnal Notions of Gender », *Huffpost*, 22 octobre 2013. En ligne.

< http://www.huffingtonpost.com/2013/10/22/alone-time-jj-levine_n_4133260.html?utm_hp_ref=gay-voices > (consulté le 1 novembre 2013)

²³⁶ Judith BUTLER, *Trouble dans le genre* [...], p. 261.

²³⁷ Dayna McLEOD, « J.J. Levine. Déjouer la matrice hétéronormative », *Ciel Variable*, n° 88, 2011, p. 20.

l'on reconnaît à l'artiste participe à dédramatiser ces jeux identitaires devenus bédésques. Le ton est léger, l'approche caricaturale et on se prend bientôt au jeu de découvrir, en vain, qui est qui.

La série *Switch* (Fig. 4.35, 4.36) reprend également la stratégie de la parodie pour construire ses trames narratives. Dans le cadre de ce travail, Levine use du contexte de la photo de bal de finissant pour installer ses fictions performatives. Les jeux de rôles sont les mêmes que pour *Alone Time*, mais cette fois les couples sont dupliqués, chacun des « gradués » endossant l'identité féminine et masculine. Présentées comme un diptyque, les photographies pointent une fois encore la plasticité du genre, l'identité étant à tout coup convaincante. Levine ne cherche pas à persuader l'observateur ou l'observatrice de la conformité des identités de genre avec les êtres qui les parodient, mais plutôt à déraciner notre conception séculaire et obsolète d'une identité indétachable du sexe biologique. L'artiste souligne en ce sens son intention :

I'm less interested in increasing viewers' awareness than I am in inspiring their openness to possibilities beyond what is considered « normal ». In other words, I want to convince the viewer of the many possibilities that may exist within a single surface perception or presentation. Ultimately, I aim to destabilize the notion of gender as singular and predestined by the sex we are assigned at birth.²³⁸

Le genre est ainsi brouillé, désarmé, *queerisé*. Avec *Alone Time* et *Switch*, le genre se dévoile comme surface de représentation où l'identité joue ses performances incessantes. Une identité nomade qui se fait acte de résistance politique et qui échappe au pouvoir centrifugeur de la naturalisation. L'entité *queer*, parce que multiple et instable, n'accepte pas de dessein final et se réinvente sa propre histoire aux limites de la norme. Les portraits de Levine concourent à enrichir

²³⁸ J.J. LEVINE, propos tirés de James NICHOLS, « Alone Time [...] » (consulté le 2 novembre 2013)

cette dialectique et à façonner ces identités en mutation. Ils sont la preuve tangible qu'un autre discours est possible (nécessaire), premier pas linguistique vers une syntaxe qui permet enfin d'articuler l'hybride, le multiple. C'est peut-être pour cela que les *queers* inquiètent, parce qu'ils et elles s'éparpillent en périphérie du discours normatif. Parce que les *queers* sont des identités hétérotopiques et « qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la "syntaxe", et pas seulement celle qui construit les phrases – celle moins manifeste qui fait tenir ensemble – (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses.²³⁹ »

Qu'est-ce que l'identité par ailleurs, sinon qu'une des fictions du corps? Bien que lieu privilégié de l'identité, le corps n'est-il pas davantage le théâtre de la « performativité du genre », incessant travail de reconfiguration et de réitération des codes hétéronormatifs? Caricature d'elle-même, la multitude *genderqueer* issue de l'univers de Levine enfile les costumes de cette tragédie schizoïde où tous les actants miment la grande fiction du genre et permettent « la création de représentations inattendues de l'humain au-delà de l'ordre du signifiant binaire et sexué, dans les conditions concrètes de l'expérience d'un sujet à la fois agent et objet de son action.²⁴⁰ »

²³⁹ Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », [...], p. 16.

²⁴⁰ Tania NAVARRO SWAIN, « Les hétérotopies féministes [...] » (consulté le 2 novembre 2013)

4.4 Sublime *haeccité*²⁴¹

L'hétérotopie identitaire agit comme une « contre-identité », une identité à contre-courant de la norme de genre, de la binarité standardisée et du compréhensible. En ce sens, il n'est pas anodin de lire chez Foucault que les hétérotopies « *minent* » le langage, qu'elles « *empêchent de nommer* », qu'elles « *ruinent la syntaxe* », bref qu'elles « *inquiètent* » car au seuil de l'entendement. Devant l'impossibilité de nommer, de décrire, de figer l'identité, l'esprit se brouille et s'embrouille : « l'impossibilité où est notre pensée de penser cela [...] témoigne d'une limite de la pensée ; cette limite que l'on expérimente encore devant les classements propres aux cultures qui nous sont radicalement étrangères.²⁴² » D'une limite que l'on expérimente encore devant la multitude *genderqueer*. Parce que ni ceci, ni cela, ceci et cela tout à la fois, n'ayant pas de genre – au propre et à l'écrit –, de schèmes de représentation, d'identité unique, les identités *genderqueers* ne permettent pas d'être *appropriées* par l'esprit. Et pourtant, il y a bel et bien présence, il y a bel et bien représentation, toute iconoclaste soit-elle. Ces corps *queers* vacillent entre masculin et féminin, entre présentable et *imprésentable*, entre abject et sublime.

Dans la tradition philosophique occidentale, la notion de sublime renvoie à un état d'âme à ce point transcendant que la raison même n'a plus de préhension sur lui. Explicitement lié à l'esthétique dès le milieu du XVIII^e siècle à travers l'ouvrage *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* d'Edmund Burke, le concept prend du galon sous la plume d'Emmanuel Kant qui en fait le sujet principal d'*Observations sur le sentiment du beau et du sublime*

²⁴¹ J'emprunte ici le terme à Gilles Deleuze et Félix Guattari « Une haecité n'a ni fin, ni origine ni destination; elle est toujours au milieu. Elle n'est pas faite de points, mais seulement de lignes. Elle est rhizome », Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie Tome 2. Mille plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, 1980, p. 321.

²⁴² Daniel DEFERT, tiré de Michel FOUCAULT, *Foucault [...]*, p. 40.

pour le reprendre quelques années plus tard dans sa *Critique de la faculté de juger*. En tant que concept esthétique, est qualifié de sublime ce qui cause un ravissement tel que notre perception échoue à y dessiner du sens. Le sublime appelle à l'absolu, au sentiment d'incommensurabilité, d'*imprésentabilité*. C'est Jean-François Lyotard qui, près de 200 ans plus tard, réintègre le concept de sublime et l'adjoint à une analyse contemporaine de la production artistique des avant-gardes en y joignant le concept d'imprésentable. Parce que le sublime est aux limites de l'entendement, son objet ne peut pas être la représentation, mais seulement une évocation d'elle-même. Lyotard souligne, en opposition au sentiment du beau qui lui, demeure présentable, stéréotypée, *réussie* :

Le sublime est un autre sentiment. Il a lieu quant au contraire l'imagination échoue à présenter un objet qui vienne, ne serait-ce qu'en principe, s'accorder avec un concept. [...] Ce sont là des idées dont il n'y a pas de présentation possible, elles ne font donc rien connaître de la réalité (l'expérience), elles interdisent aussi l'accord libre des facultés qui produit le sentiment du beau, elles empêchent la formation et la stabilisation du goût. On peut les dire imprésentables.²⁴³

À travers la notion de sublime, Lyotard arrive à produire un glissement entre la philosophie kantienne et la pratique artistique des avant-gardes. À cette volonté de représentation qui a été l'apanage de l'histoire de l'art s'oppose l'esthétique non naturaliste de l'expressionisme abstrait qui cherche à dépasser les limites fixées par l'espace figuratif. Ce paradoxe kantien d'une présentation qui ne présenterait rien, nous le retrouvons à la base des identités *genderqueers* qui invoquent l'innommable et l'imprésentable comme stratégie de résistance somatique.

La multitude *genderqueer* ne cherche pas le consensus, mais appelle à l'inconfort, à l'imprésentable. C'est d'ailleurs à l'intérieur de cette ambivalence,

²⁴³ Jean-François LYOTARD, *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris : Galilée, 1988, p. 26.

de ce flou, de cette incertitude que tient tout son pouvoir subversif. C'est exactement et explicitement là que se travaillent les œuvres de Dorothée Smith et J.J. Levine, à montrer ce qui n'est pas *montrable* et à se jouer des tensions qui en résultent. De cette impossibilité à la monstration – d'un genre fixe et immuable – naît ce sentiment contradictoire qu'est la mélancolie, dont les racines s'alimentent à l'idée que quelque chose *devrait être là* alors que cette chose ne s'y trouve pas. Il y a l'évocation trouble d'identités multiples qui invoquent les traces éparses de quelque chose qui n'est pas présent, qui se situe à l'extérieur de la représentation. Les corps *trans* de Smith et Levine sont théâtralisés de telle sorte qu'à travers eux perce ce sentiment mélancolique qui nourrit le sentiment sublime. Il est la révélation qu'il y a *présence*, malgré l'impuissance de la raison à s'en saisir, à en faire un objet *raisonnable*. D'où le sentiment de mélancolie, ce trouble, cet inconfort de ne pouvoir s'arroger par l'esprit la cause d'un tel état d'âme :

[...] un plaisir mêlé de peine, un plaisir qui vient de la peine. À l'occasion d'un objet grand, le désert, une montagne, une pyramide, ou très puissant, une tempête sur l'océan, l'éruption d'un volcan, s'éveille l'idée d'un absolu, qui ne peut qu'être pensé et doit rester sans intuition sensible, comme une Idée de la raison. La faculté de présentation, l'imagination, échoue à fournir une représentation convenable de cette Idée. Cet échec dans l'expression suscite une peine, une sorte de clivage dans le sujet entre ce qu'il peut concevoir et ce qu'il peut imaginer. Mais cette peine à son tour engendre un plaisir, et un plaisir double : l'impuissance de l'imagination atteste *a contrario* qu'elle cherche à faire voir même ce qui ne peut pas l'être, et qu'ainsi elle vise à harmoniser son objet avec celui de la raison; et, d'autre part, l'insuffisance des images est un signe négatif de l'immensité du pouvoir des Idées. Ce dérèglement des facultés entre elles donne lieu à l'extrême tension [...] qui caractérise le pathos du sublime à la différence du calme sentiment du beau. À la limite de la rupture, l'infini ou l'absolu de l'Idée peut se faire reconnaître dans ce que Kant nomme une présentation négative, ou même une non-présentation.²⁴⁴

Le sublime n'est pas simplement un sentiment d'extase, c'est aussi un plaisir de peine. Comme si la raison, déçue de ne pouvoir concevoir le sublime, s'effraitait

²⁴⁴ Jean-François Lyotard, *L'inhumain* [...], p. 109-110.

de l'intérieur, impuissante à l'analyse d'un absolu qu'elle échoue à percevoir. Cette *non présentation*, c'est ce que les corps de Smith et Levine nous *montrent*, transcendant la mélancolie de ne savoir se fixer dans un genre, de ne savoir se représenter. Car la multitude *genderqueer* doit assumer les aléas de ces jeux infinis d'affirmation et d'abnégation d'identité de genre, engendrant ce que Judith Butler qualifie de *mélancolie du genre*.²⁴⁵ Par le truchement de la psychanalyse freudienne, Butler forge le concept de mélancolie du genre en référence aux conséquences néfastes de l'identification de genre induite par l'hétérosexualité normative. L'injonction à la bicatégorisation de genre met conséquemment en marge un objet de désir – considérant qu'il n'y a pas de genre *naturel* et qu'il faille « choisir » une seule identité de genre – qui sera intériorisé afin de le faire survivre en soi ou encore dans le but ultime d'en faire le deuil : « La personne mélancolique refuse la perte de l'objet et l'intériorisation devient une stratégie pour faire magiquement revivre l'objet perdu, non seulement parce que la perte est douloureuse, mais aussi parce que l'ambivalence ressentie à l'égard de l'objet exige que l'objet soit préservé jusqu'à ce que des différences soient établies.²⁴⁶ »

La mélancolie du genre chez Butler émerge donc du manque qu'engendre l'injonction à une identité de genre spécifique et forclosée et induit l'intériorisation permanente de cette *autre* identité de genre. « Cette identification n'est pas seulement momentanée ou occasionnelle, elle devient une nouvelle structure d'identité; de fait, l'autre devient une partie du moi par l'intériorisation permanente des attributs de l'autre.²⁴⁷ » Conséquemment, l'identité de genre devient le théâtre d'une double mise en scène, se parodiant

²⁴⁵ La philosophe y consacre d'ailleurs une section : « Freud et la mélancolie du genre », Judith BUTLER, *Trouble dans le genre* [...], p. 147-159.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 153.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 148.

elle-même, à jamais dans la performativité et l'imprésentable. De ces peines et ces plaisirs naît le sentiment mélancolique qui résulte de la sublimation de ces identités de genre à jamais inaccessibles, imprésentables, sublimes.

4.4.1 Smith : de l'imprésentable

4.4.1.1 *Löyly, Sub Limis, Hear us Marching up Slowly*

Introduisant de l'ambiguïté dans la déstabilisation des identités de genres, Dorothée Smith met en veilleuse le référent pour déporter l'attention vers l'imperceptible et l'imprésentable. L'esthétique aérienne et vaporeuse où baignent les corps photographiés est appuyée par une colorimétrie conséquente ; bleu métallique, gris hivernal, blanc diaphane. L'accent se porte sur la disparition du visuel ; ce qu'il reste à voir n'est qu'une évocation, simulacre d'un original introuvable donné en pâture à l'imagination. La dialectique des corps et des paysages travaille à réfléchir la dissolution de l'identité de genre, devenue allégorie d'une nature insaisissable. Les séries photographiques de Smith ouvrent une mise en abyme du sujet à travers les notions de limite, d'hybride, de passage et de transition jusqu'à atteindre l'informe et l'inorganique en une composition spectrale surpassant l'égarement d'un paysage romantique.

Réalisée en 2009 et publiée sous forme de recueil photographique en 2013, la série *Löyly* (Fig. 4.37) reprend les motifs de la fumée, de la vapeur, bref de l'informe en écho à l'imperceptible identité de genre de ces corps *genderqueers*. Le terme finnois *Löyly* renvoi d'ailleurs au phénomène physique de sublimation, ce passage d'une matière solide à un état gazeux, mais également à « fantôme »,

« spectre », bref, à l'évocation de ce qui ne peut être présenté. En écho à l'intangibilité de ces états inconstants de la nature, des formes humaines androgynes, des corps recroquevillés sur eux-mêmes, des visages dont les identités semblent fuir l'objectif, si identité il y a. Les paysages éthérés, vaporeux, sont le prétexte à une rhétorique *queer* pour dire ce qui ne se dit pas, allégorie de la dissipation de l'identité, métaphore de l'indicible de ces corps bisexués. « De fait, toutes les photographies de Dorothee Smith qui mettent en scène des sujets transgenres, baignent dans des états brumeux, vaporeux – écumes, fumées, givres, glaciés –, qui semblent allégoriser la transition, le passage.²⁴⁸ » Entre-deux de la forme et du sens, les exhalaisons de Smith présentent l'imprésentable, ce moment à jamais transitoire entre une matière et une autre. Figée dans le temps et l'espace, les photos évoquent parallèlement le passage, le mouvement, la traversée. La nature éphémère de l'identité est ici mise à nu par les rapports formels qu'elle entretient avec ces états indéterminés de la substance.

Dans la même veine, la série photographique *Sub Limis* (4.38, 4.39), par une esthétique luministe, donnent aux images la puissance sublime des tableaux romantiques. Les effets photographiques des rayons de soleil sur les peaux, les jeux d'ombre et de lumière, les formes rendues imprécises par les effets de contrastes puissants permettent une poétique de l'image forte et troublante. Sans doute parce que les liens métaphoriques entre le corps et le paysage arrivent mieux à allégoriser les états transitoires, instables, qui traversent les corps *genderqueers*. L'iconographie de Dorothee Smith n'est pas accidentelle. Les paysages brumeux et mystérieux sont l'expression abstraite de ces jeux de dissolution de l'identité, révèlent l'imprésentabilité de ces corps hermaphrodites, dévoilent l'utopie du genre. Le titre, *Sub Limis*, évoque à la fois

²⁴⁸ Dominique Baqué, « Trans », *Art Press*, mars 2012, p. 84.

cette idée de seuil, de limite entre ce qui est présentable et ce qui ne l'est pas et cette évocation de l'absolu qui éveille le sentiment du sublime. L'enjeu esthétique et philosophique auquel le terme est attaché appartient à une réflexion rigoureuse de l'artiste autour de la question des identités *queers*.

De mon point de vue, il ne s'agit pas d'une question délicate, mais d'un ensemble de questionnements qui, je pense, traversent ou devraient traverser tout le monde, et pour l'expression desquels j'ai souhaité mettre au point des formes qui se désolidarisent des modes de représentation les plus courants les concernant. Cela impliquait de se détacher d'un regard soit métaphorique, soit documentaire, objectivant, voire « exotisant », assez fréquent lorsque sont abordées photographiquement les identités dont on prétend qu'elles se manifestent en-dehors de la dialectique du masculin et du féminin, pour s'inscrire dans celle du normal et de l'anormal, du pensable et de l'impensable.²⁴⁹

Si la série *Hear us Marching up Slowly* (Fig. 4.40), produite en 2012, s'inscrit en continuité des réflexions de Smith par rapport à l'identité de genre, les photos sont ici plus « politiques ». Bien qu'on y retrouve les mêmes motifs paysagesques, certaines impressions font foi de plus d'engagement, voire de militantisme. Un homme, dont le visage nous est dissimulé, porte à l'épaule une arme de guerre ; plusieurs clichés de sculptures évoquent la milice, l'armée ; d'autres mettent en scène un rassemblement militant, une communauté *queer*. « Dans *Hear us Marching up Slowly*, les corps sont moins passifs, les personnages ont souvent les bras croisés, en position de défense. Il y a l'idée d'une possible révolte.²⁵⁰ » Si les photographies de Smith ne critiquent pas explicitement l'emprise des normes de genre et l'hégémonie cisnormative dans la constitution de l'identité, il y a dans l'œuvre de Smith la volonté de désacraliser le genre en le brouillant, en le fragilisant. « Ce qui m'intéresse, ce n'est pas de dicter un regard à travers mes images et installations, mais que celles-ci induisent un trouble, un

²⁴⁹ Propos recueillis par Roxana TRAISTA, « Dorothée Smith la mystérieuse [...] (consulté le 31 octobre 2013) »

²⁵⁰ Propos recueillis par Natacha WOLINSKI, « Dorothée Smith ou les intermittences du corps », *L'Express*, n° 3181, 2012, p. 60.

questionnement chez le spectateur.²⁵¹ » Un trouble bien palpable, paradoxalement très présent dans les photos de Smith. Peut-être parce que ces photographies ménagent des rencontres entre les états fluctuants de la nature et de l'être et portent en elles la charge mélancolique que produit l'utopie du genre.

Toutes les séries de Dorothée Smith ont cette lourdeur émotive, ce mal de vivre où semblent être plongés les protagonistes des épreuves argentiques, repliés sur eux-mêmes, le regard errant en proie à de sombres pensées. Pourtant, il n'y a pas que désolation et sècheresse dans les œuvres de Smith, mais plutôt un travail d'intériorisation et d'introspection.

Pour notre conception de la conscience, chacun d'entre nous ne doit-il pas être à ses yeux, en partie, un inconnu ? Rivé à l'affirmation de soi, l'individu n'est-il pas précisément exposé à la nostalgie d'une distance à lui-même et ceux ou celles qui s'écartent de la norme, font-ils autre chose que poser de manière plus cruciale que les autres cette question de l'être et du saisissement de soi par soi, qui vaut pour la condition humaine en général ? (...) L'univers de Dorothée Smith reste superbement étranger à toute réponse satisfaite, à tout slogan, à tout jugement sur cette inquiétude post-biblique relative à l'autodétermination de chacun.²⁵²

Il y a résistance aux injonctions normatives par un être au monde ancré dans le devenir minoritaire où l'identité est aussi diaphane et évanescence que la fumée et la vapeur d'eau. Les atmosphères opaques et douces bercent les corps *trans*, enveloppent de sérénité ces visages à peine esquissés. Il y a autre chose. La représentation n'est que l'amorce de ce qui ne peut pas être totalement présenté, qui ne peut être qu'évoqué, laissé à l'imagination. À l'absolu. Il y a cette tension dans l'œuvre de Smith, l'inachèvement conjugué à la force de la représentation et à la mélancolie qu'on y retrouve. Ce « plaisir mêlé d'effroi »

²⁵¹ Propos recueillis par Roxana TRAISTA, « Dorothée Smith la mystérieuse [...] » (consulté le 31 octobre 2013)

²⁵² Arnaud CLAAS, « Préface », *Löyly et Sub Limis*, Toulouse : Château d'Eau, 2011. En ligne. < <http://www.dorotheesmith.net> > (consulté le 14 octobre 2013)

que le voyageur solitaire de Caspar David Friedrich ressent à la vue de cette mer de nuages. Celui-là même que l'on ressent devant l'incommensurabilité de l'univers. Ou encore devant l'imprésentabilité de mon « être » véritable et de l'utopique parfaite adhésion à soi-même.

4.4.2 Levine : mélancolie baroque

4.4.2.1 *Queer Portraits*

Si les identités *genderqueers* effraient, inquiètent, c'est qu'elles mettent à mal ce discours polarisant sur le genre, empêchent de nommer avec certitude ces identités ambiguës, mixtes, car à la fois ceci et cela, ni ceci, ni cela. Ce qui est problématique, ce n'est pas la soi-disant nature « différente » des identités *genderqueers* par rapport à cette humanité cisnormative qui constitue arbitrairement la norme, mais plutôt l'impossibilité de désigner cette non-conformité de manière à la rendre intelligible. La multitude *genderqueer* navigue dans les eaux troubles de l'absolu.

En ce sens, les *queers* n'ont pas la volonté de substantialiser l'identité *trans* ou *queer* comme sujet ontologique du discours, mais ils et elles tentent plutôt de souligner l'impossibilité d'une telle matérialisation. En cours de réalisation depuis 2006, le projet photographique *Queer Portraits* (Fig. 4.41, 4.42) met à mal cette manie de tout vouloir catégoriser, de vouloir mettre des F et des M là où il n'y a que des identités insaisissables et stratégiques. Les photographies de J.J. Levine marquent l'utopique matérialisation du genre, cette incarnation factice des codes sociaux qui légitiment et maintiennent le genre. Les sujets, ami.e.s de l'artiste, sont saisi.e.s dans l'intimité de l'espace domestique, dévoilé.e.s à

l'intérieur d'environnements aux évocations rococo. Le vocabulaire esthétique baroque de Levine se traduit par l'utilisation de rimes formelles fortes, présentant systématiquement les sujets assis ou couchés devant des arrière-plans monochromes éclatants. Les effets chromatiques sont par ailleurs accentués par la position des figures photographiées, invariablement cadrées au centre, et appuyée par la présence de motifs floraux sur les sofas et les literies ou encore par la présence d'éléments décoratifs kitsch. L'éclatant du décor exacerbe le littéralisme des figures, accroissant la teneur dramatique des clichés.

Conjuguée à la planéité colorée des murs repoussoirs, la centralité des sujets photographiés accentue la sensation de proximité entre regardeur.e et regardé.e. Cette frontalité nous contraint à un face à face troublant sur la validité même de la bicatégorisation de genre et « nous renvoie à notre relation complexe, en tant qu'observateurs, au codage et au décodage des genres hors de la matrice hétéronormative.²⁵³ » Levine met en exergue une critique des paradigmes de reconnaissance de l'identité de genre hors des axes traditionnels de référence. Avec *Queer Portraits*, la bicatégorisation du genre échoue à sa production polarisée. Levine met plutôt en lumière la caducité du genre, perméabilisant les frontières convenues de sa supposée binarité. Le genre *queerisé* devient la fiction d'une réalité en composition, insaisissable et floue. « En effet, nous vivons dans une réalité construite par les valeurs, les pratiques et les énoncés qui l'institue. Les racines ne sont pas là, lorsque le regard insiste à les débusquer : mon prétendu "être profond" n'est que changement, une position de sujet attachée à un lieu social de parole, avec ses significations et ses représentations du monde.²⁵⁴ » Les épreuves argentiques sont chargées d'affects, d'autant plus qu'on cherche malgré nous à y décrypter l'« authentique » identité de ses sujets.

²⁵³ Dayna McLEOD, « J.J. Levine : déjouer la matrice [...], p. 20.

²⁵⁴ Tania NAVARRO SWAIN, « Les hétérotopies féministes [...] (consulté le 3 novembre 2013)

Contrairement à Smith qui se joue de la forme et de l'informe pour évoquer l'inconstance de l'identité, Levine en appelle à l'imprésentable en dirigeant l'attention sur la neutralité des sujets photographiés. En retirant de la représentation les référents qui permettraient l'identification sexuée des sujets, l'artiste donne l'occasion d'une rencontre plus introspective, au-delà du visible. Devant ces portraits comme devant un tableau romantique, l'incommensurable joue du coude avec l'étrange, l'inconfort. Ce qui n'est pas étranger au sentiment du sublime :

Quand on cherche à présenter qu'il y a quelque chose qui n'est pas présentable, il faut martyriser la présentation. Cela veut dire, entre autres, que les peintres [ici la photographe] et le public ne disposent pas de symboles établis, de figures ou de formes plastiques qui permettraient de signifier et de comprendre qu'il s'agit dans l'œuvre d'idées de la raison ou de l'imagination, comme ce fut le cas dans la peinture chrétienne romane.²⁵⁵

Le philosophe se réfère ici aux représentations chrétiennes sacrées dont le sens ne se résumait pas à ce qui était présenté sur le support, mais bien à ce qui y était évoqué. Ne cherchant pas à une représentation fidèle de la réalité, la peinture chrétienne romane épurait la forme au point d'en devenir abstraite. Le parallèle qu'effectue Lyotard avec l'art roman rappelle de quelle manière la représentation travaille parfois à évoquer l'absolu. L'icône romane – caractérisée par ses figures aux lignes épurées, son caractère immuable dans les traits, l'organisation simplifiée de sa composition conjugée à des espaces éthérés aux arrière-plans uniformes – en est l'exemple singulier : son objectif étant de faire transparaître le divin, l'au-delà. Bien qu'ici la finalité des œuvres ne soit pas d'ordre spirituel, l'esthétique de *Queer Portraits* use de stratégies formelles qui ne sont pas sans souligner cette idée d'imprésentabilité, de sublime.

²⁵⁵ Jean-François Lyotard, *L'inhumain* [...], p. 137.

La série met également en lumière ce que *pourrait* être une identité *queer*. Chez Levine, la multitude *queer* ne se constitue pas uniquement sur les bases d'une dissolution du sujet genré, mais elle s'appuie aussi sur la possibilité de coalitions identitaires ponctuelles et stratégiques. Les paramètres d'identification relèvent d'une propension à questionner les normes, qu'elles soient de genre, de sexe, de race, de religion etc. Les images conjointes de *Rae*, *Jamie Q*, *J'vlyn* ou *Kat* par exemple, participent de cette construction d'identités multiples et pourtant inscrites sur les corps et de l'agentivité de chaque subjectivité à en user à bon escient. « Chaque portrait est celui d'une personne unique, mais la collection d'images forme une communauté, une représentation potentiellement politisée d'un groupe "queer" en butte aux enjeux d'une problématique des genres.²⁵⁶ » Bien qu'avec *Queer Portraits* Levine nous présente l'univers de cette communauté *queer* qui l'environne – par le truchement de sujets en soi *genderqueer* –, l'artiste questionne les paramètres même d'une telle identification, y incluant femmes, hommes, *trans*, *bi*, *queers*, gais, lesbiennes et parfois *straight*. La trame narrative autobiographique derrière *Queer Portraits*, soulignée par la proximité de l'artiste avec les sujets, est également le prétexte d'un voyage introspectif. Tel que le souligne Dayna Mcleod :

[...] en abordant des thèmes comme l'identité, la problématique des genres, la notion de communauté, le rapport vie privée/ vie publique, le mode de vie « queer » ou les codes féminins ou masculins déviants, *Queer Portraits* présente au spectateur un ensemble de sujets qui esquissent, ultimement, un portrait de l'artiste même.²⁵⁷

Un portrait qui pourrait bien être le nôtre, participant.e tacite de ses jeux de reconnaissance et de légitimité de l'autre. Cette *autre* à qui je donne vie et qui me donne vie, le reflet *queer* de moi-même. Au final, *Queer Portraits* travaille

²⁵⁶ Dayna McLEOD, « J.J. Levine : déjouer la matrice [...], p. 20.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 20.

notre rapport à l'altérité. Ces figures mettent à mal notre réflexe à vouloir fixer sur les corps un genre unique et immuable qui correspondrait ultimement à une norme essentialisante. L'univers iconographique de Levine n'est pas accidentel au foisonnement d'identités rhizomiques et fait écho aux narrations qu'*ille* installe dans chaque photographie comme autant de témoignages visuels de la vacuité du genre. Nourries d'une rhétorique esthétique étudiée, les mises en scène de Levine pour *Queer Portraits* stimulent une profonde réflexion autour des identités multiples, baroques, *queers*.

CONCLUSION

S'il nous est possible aujourd'hui de penser des alternatives valorisantes aux identités de genre prescrites par le régime hétéronormatif, c'est en grande partie grâce à la théorisation du féminisme postmoderne. À l'aune du désenchantement induit par l'échec émancipatoire de la modernité et nourri des critiques essentialistes apportées par le *Black Feminism*, le féminisme postmoderne réalise soudain l'importance de l'intersectionnalité des rapports de pouvoir et de ses conséquences néfastes pour les sujets des discours qu'ils prétendent défendre. Ancrés dans un cadre de référence constructiviste, ces discours féministes notent l'ingérence d'éléments consubstantiels tels que la race, la classe, le sexe ou l'âge par exemple, dans la constitution d'identités stigmatisantes et à terme, aliénantes. Cette conscience de l'enchevêtrement du genre avec une multitude de composantes identitaires complexes et instables mariée à une nouvelle sensibilité épistémologique envers les régimes disciplinaires véhiculés par les discours du savoir participent d'une pensée *queer* émergente en histoire de l'art.

Campé dans ce contexte, le premier chapitre s'est voulu une synthèse de nature historique et théorique des principaux enjeux soulevés par la pensée *queer*, mais aussi l'occasion d'y relire l'apport intellectuel de ses théoricien.ne.s précurseur.e.s : Michel Foucault et Judith Butler. Difficile de dénier à ces deux philosophes la parenté de la pensée *queer* dans la mesure où leurs critiques poststructuralistes de la sexualité – chez Foucault – et de l'identité – chez Butler – en interrogent spécifiquement la légitimité ontologique. Figure de résistance aux schèmes essentialistes de l'hétéronormativité, la pensée *queer* ne se prétend pas être une solution théorique à l'oppression et l'injustice, mais

permet d'envisager une politique du positionnement (Braidotti) basée sur la constitution de subjectivités dissidentes.

Sans doute l'objectif principal aujourd'hui n'est-il pas de découvrir, mais de refuser ce que nous sommes. Il nous faut imaginer et construire ce que nous pourrions être pour nous débarrasser de cette « double contrainte » politique que sont les individualisations et la totalisation simultanées des structures du pouvoir moderne. Le problème à la fois politique, éthique, social et philosophique qui se pose à nous aujourd'hui n'est pas d'essayer de libérer l'individu de l'État et de ses institutions, mais de nous libérer, nous, de l'État et du type d'individualisation qui s'y rattache. Il nous faut promouvoir de nouvelles formes de subjectivités.²⁵⁸

Ces nouvelles formes de subjectivités sont à l'avant-scène des pratiques artistiques à discours féministes actuelles et s'inscrivent en continuité des performances féministes des années 1970. En cherchant à amarrer la pensée *queer* au contexte plus large de l'histoire de l'art, le deuxième chapitre a démontré de quelle manière la théorie féministe postmoderne permet d'appréhender les productions artistiques actuelles et d'interpréter leurs revendications. L'émergence contemporaine des représentations *genderqueers* permet de réfléchir les pratiques artistiques comme catalyseurs des préoccupations contemporaines sur la vacuité du genre, du sexe, de l'identité de genre, de la sexualité etc. À la lumière des écrits d'historiennes des sciences telles qu'Ilana Löwy, Delphine Gardey, Evelyn Fox Keller et Cynthia Krauss, on comprend qu'à l'instar du discours historique, le discours scientifique n'est pas neutre et objectif, mais que s'y réitèrent les stéréotypes de la binarité de genre. Or, la démonstration de Krauss de la présence d'un continuum à l'intérieur de ces catégories supposément mutuellement exclusives et immuables témoigne d'une toute autre présence, celle indéniable de la multitude *genderqueer*. En nouant mon argumentation à la question de la représentation chez Louis Marin

²⁵⁸ Michel FOUCAULT, *Dits et Écrits*, vol. 1, Paris : Gallimard, 1994, p. 232.

et Laura Mulvey, j'ai tenté d'illustrer de quelle manière les représentations de corporéités *genderqueers* en art actuel viennent retravailler le pouvoir scopique de l'image.

La première partie de cet essai s'attardait donc à couler les fondations théoriques et conceptuelles à la base de l'analyse plus spécifique du corpus d'artistes à l'étude, soit Nina Arsenault, Virginie Jourdain, Dorothée Smith et J.J. Levine. Bien qu'il ait été possible de consacrer ce mémoire à un.e seul.e artiste, je me suis engagée à une analyse croisée de ces quatres artistes afin de dresser au lectorat un panorama plus significatif des pratiques contemporaines qui s'intéressent spécifiquement aux représentations *genderqueers* et d'ainsi en souligner l'actualité du propos. Je me serai attardée dans un premier temps aux pratiques protéiformes de Jourdain et d'Arsenault et à leurs rapports aux corps sexualisés. En conservant un ancrage foucaldien, j'ai invoqué des auteures telles que Beatriz Preciado et Monique Wittig afin de produire une cartographie *queer* du savoir par rapport à la sexualité. Alors que le concept de pharmacopornographie chez Preciado dévoile le contexte médico-politique de production des corps et des sexualités, Wittig décrie l'hégémonie de la pensée *straight* dans l'institution de l'hétéronormativité. En télescopant ces deux notions à l'intérieur de mon analyse des représentations *genderqueers* de Jourdain et d'Arsenault, j'espère avoir fragilisé notre conception stéréotypée et obsolète du *masculin* et du *féminin*. À l'image des artistes, les œuvres de Jourdain et Arsenault sont corrosives et subversives et cherchent à désamorcer le pouvoir du régime hétéronormatif en offrant des représentations de sexualités alternatives, *queers*.

En dernière instance et en m'appuyant sur la théorisation butlérienne de l'identité, je me suis intéressée aux œuvres de Dorothée Smith et J.J. Levine. Une

fois de plus, c'est par le truchement d'auteur.e.s subsidiaires tel.le.s que Tania Navarro Swain et Jean-François Lyotard que j'ai pu aborder la complexité des pratiques de Smith et Levine et appréhender leur contenu critique. Bien que les représentations *genderqueers* de ces artistes ne revendiquent pas aussi crûment un discours militant, entre autres de par leur esthétique sobre et minimaliste, elles n'en demeurent pas moins investies du politique. L'hétérotopie identitaire chez Swain appelle ainsi à un glissement des subjectivités de l'axe normatif vers les marges, vers un devenir-minoritaire hautement politique alors que la question du sublime chez Lyotard participe d'une dissolution des identités fixes et oppressantes à terme. Toutefois, les œuvres de Smith et de Levine demeurent porteuses d'ambivalences et laissent le regard à des pistes de réflexions parfois houleuses, voire à l'égarement total. Pourtant, à l'instar de leur bagage épistémologique, les représentations *genderqueers* de Smith et de Levine invitent à une réflexion riche pour qui s'y plonge, au risque de mettre en péril sa propre *nature* humaine.

Cet essai est une ébauche et se limite à une analyse extrêmement parcellaire de pratiques complexes, protéiformes et changeantes. Il aurait été pertinent, dans l'optique de la pensée *queer*, de s'attarder spécifiquement aux médiums employés par les artistes, dans la mesure où la performance, les technologies numériques, le dessin ou la photographie, privilégiés par le corpus à l'étude, participent d'une déconstruction des schèmes hiérarchiques véhiculés par la tradition de l'histoire de l'art. Il aurait été également opportun de présenter au troisième chapitre les œuvres de Smith et de Levine et inversement, en chapitre quatre, le travail de Jourdain et d'Arsenault. Le travail d'historienne prend rapidement les apparences de monteuse lorsqu'il s'agit de choisir les images présentées, discriminant au profit de *notre vision de l'art* les œuvres qui s'y conforment moins. Toutefois, l'exercice de ce mémoire ne cherche pas

l'exhaustivité ou la véracité – à l'image de la pensée qui l'a nourri –, mais concourt à semer les graines de réflexions futures.

Somme toute, mon analyse des représentations de figures *genderqueers* dans les œuvres de Jourdain, d'Arsenault, de Smith ou de Levine se veut un commentaire critique politique sur le pouvoir essentialisant des discours normatifs, que ce soit en médecine, en histoire ou en art. Subjectivité dissidente de la contemporanéité, la multitude *genderqueer* travaille à miner le régime hétéronormatif de l'intérieur, usant de ses propres dispositifs de surveillance, de ses propres systèmes de contrôle. C'est ce qu'évoquent de manière parfois virulente, mais toujours sensible, les œuvres des artistes de ce mémoire.

FIGURES



Figure 3.1

Nina Arsenault, image tirée de la série photographique *Serve: The Work* d'Alejandro Santiago, 2010.

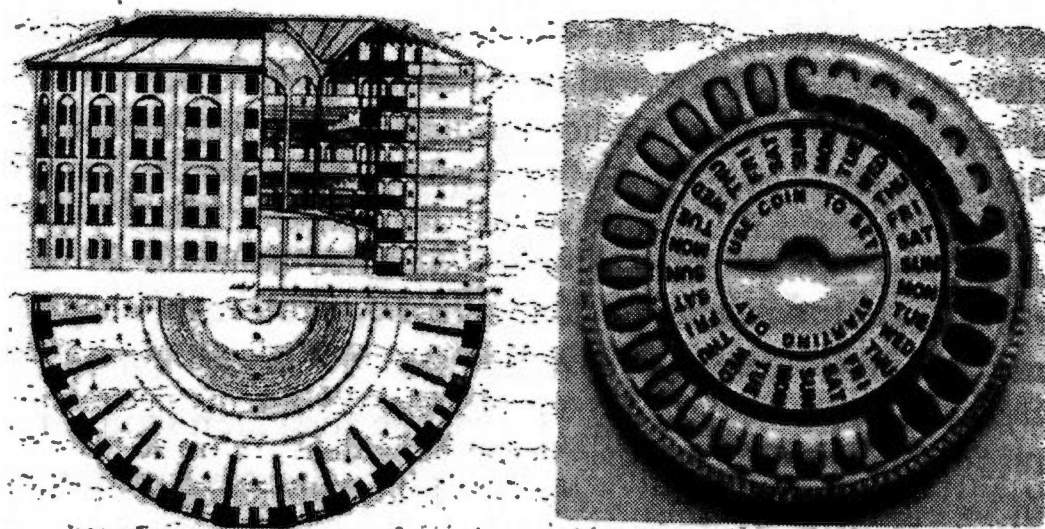


Figure 3.2

« Le panoptique comestible », image tirée de PRECIADO, Beatriz, *Testo junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Paris : Grasset, 2008, p. 159.



Figure 3.3

Nina Arsenault, « Facelift », image présentée lors de la performance *The Silicone Diaries*, 2009.



Figure 3.4

Nina Arsenault, « Liminoid », image présentée lors de la performance *The Silicone Diaries*, 2009.



Figure 3.5

Nina Arsenault, « Doll », image présentée lors de la performance *The Silicone Diaries*, 2009.



Figure 3.6

Nina Arsenault, capture photo de la performance *The Silicone Diaries*, 2009.



Figure 3.7

Nina Arsenault, 2009, capture photo de la performance *The Silicone Diaries*, 2009.



Figure 3.8

Nina Arsenault, vue de la performance *40 Days+40 Nights : Towards a Spiritual Experience*, 2012.



Figure 3.9

Nina Arsenault, vue de la performance *40 Days+40 Nights : Towards a Spiritual Experience*, 2012.



Figure 3.10

Nina Arsenault, vue de la performance *40 Days+40 Nights : Towards a Spiritual Experience*, 2012.



Figure 3.11

Nina Arsenault, vue de la performance *40 Days+40 Nights : Towards a Spiritual Experience*, 2012.

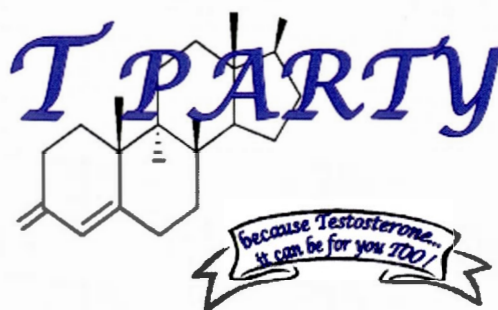


Figure 3.12

Virginie Jourdain, logo de la performance *T Party (because testosterone... it can be for you TOO !)*, 2011.



Figure 3.13

Virginie Jourdain, vue de la performance *T Party (because testosterone... it can be for you TOO !)*, 2011.



Figure 3.14

Virginie Jourdain, vue du gâteau « pro-choix » servi lors de la performance *Shut The Fuck Up !*, 2010.



Figure 3.15

Virginie Jourdain, détail de l'installation issue de la performance *Shut The Fuck Up !*, 2010.



Figure 3. 16

Virginie Jourdain, vue de l'installation issue de la performance *Shut The Fuck Up !*, 2010.

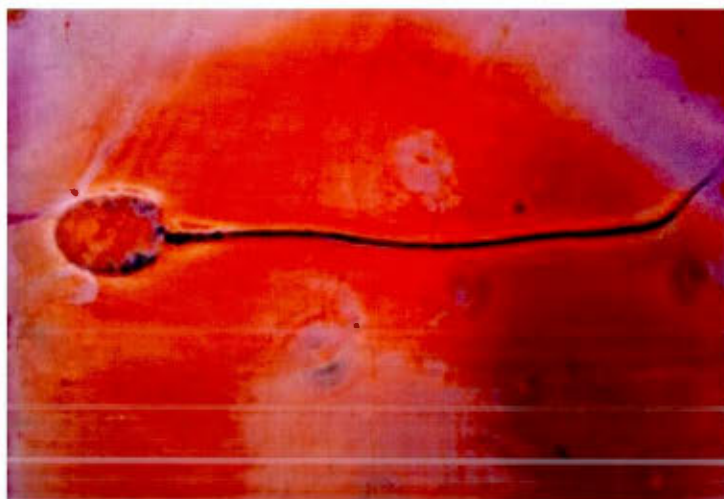


Figure 3.17

Virginie Jourdain, détail de la « performance spermicide » tiré de la performance *Shut The Fuck Up !*, 2010.



Figure 3.18

Nina Arsenault, « Foul-Mouthed boys' Playboys », image tirée de *T-Girl* pour *Fab ! Magazine*, 2005.



Figure 3.19

Nina Arsenault, image tirée de *T-Girl* pour *Fab ! Magazine*, 2005.



Figure 3.20

Virginie Jourdain, *Chutes gay ou rivière nudiste* (2013), dessin présenté lors de l'exposition *Égalité des doigts*, Galerie Rats9, Montréal, 2013.



Figure 3.21

Virginie Jourdain, *Welcome* (2012), dessin présenté lors de l'exposition *Égalité des doigts*, Galerie Rats9, Montréal, 2013.



Figure 3.22

Virginie Jourdain, *Ce soir, c'est ceinture* (2012), dessin présenté lors de l'exposition *Égalité des doigts*, Galerie Rats9, Montréal, 2013.



Figure 3.23

Virginie Jourdain, *Merci Docteur* (2012), dessin présenté lors de l'exposition *Égalité des doigts*, Galerie Rats9, Montréal, 2013.



Figure 3.24

Virginie Jourdain, *Style dur* (2012), dessin présenté lors de l'exposition *Égalité des doigts*, Galerie Rats9, Montréal, 2013.



Figure 3.25

Virginie Jourdain, *Cast* (2012), 13 moulages de vagins présentés lors de l'exposition *Égalité des doigts*, Galerie Rats9, Montréal, 2013.



Figure 4.26

Dorothee Smith, vue partielle de l'installation in situ *C19H28O2 (Agnès)*, Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains, 2011.

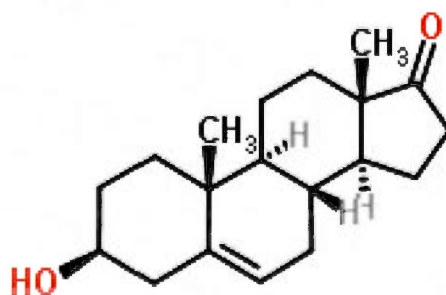


Figure 4.27

Représentation de la structure moléculaire de la testostérone.



Figure 4.28



Figure 4.29



Figure 4.30

Dorothee Smith, Captures des vidéos de l'installation *C19H29O2 (Agnès)*, Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains, 2011.



Figure 4.31

J.J. Levine, « Alone Time 1 », image tirée de la série photographique *Alone Time*, 2011.



Figure 4.32

J.J. Levine, « Alone Time 3 », image tirée de la série photographique *Alone Time*, 2011.



Figure 4.33

J.J. Levine, « Alone Time 6 », image tirée de la série photographique *Alone Time*, 2011.



Figure 4.34

J.J. Levine, « Alone Time 2 », image tirée de la série photographique *Alone Time*, 2011.

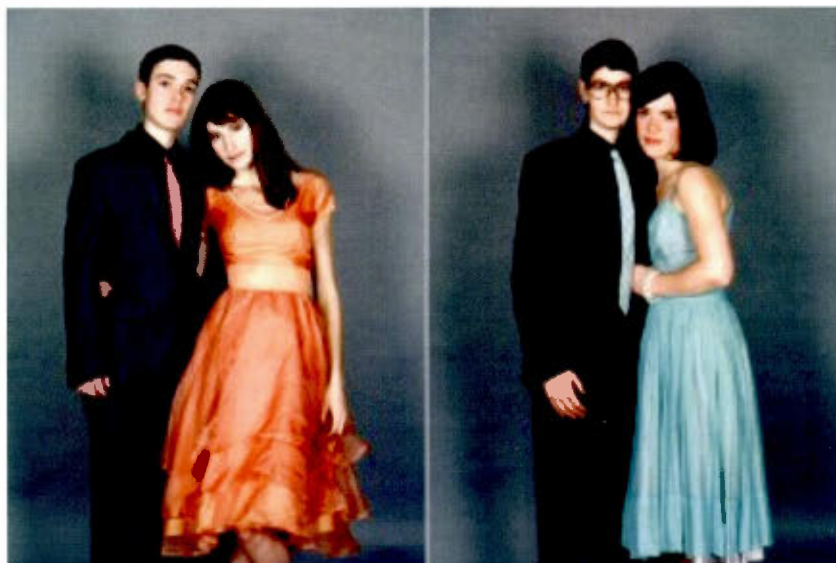


Figure 4.35

J.J. Levine, « Switch 1 », image tirée de la série photographique *Switch*, 2010.



Figure 4.36

J.J. Levine, « Switch 6 », image tirée de la série photographique *Switch*, 2010.



Figure 4.37

Dorothée Smith, images issues de la série photographique *Löyly*, 2009.



Figure 4.38

Dorothée Smith, images issues de la série photographique *Sub Limis*, 2011.



Figure 4.39

Dorothée Smith, images issues de la série photographique *Sub Limis*, 2011.



Figure 4.40

Dorothée Smith, images issues de la série photographique *Hear Us Marching Up Slowly*, 2012.



Figure 4.41

J.J. Levine, « Rae » et « Jamie Q », images issues de la série photographique *Queer Portraits*, 2006-2013.



Figure 4.42

J.J. Levine, « J'vlyn » et « Kat », images issues de la série photographique *Queer Portraits*, 2006-2013

BIBLIOGRAPHIE

Études féministes et pensée *queer*

BESSIN, Marc, DORLIN, Elsa, « Les renouvellements générationnels du féminisme », BESSIN, Marc, DORLIN, Elsa, *Féminismes. Théories, mouvements, conflits*, Paris : L'Harmattan, 2005, p. 11-25.

BORSTEIN, Kate, *Gender Outlaw: On Men, Women and the Rest of Us*, New York : Routledge, 1994, 245 p.

BOURCIER, Marie-Hélène, *Queer Zones 2. Sexopolitiques*, Paris : La Fabrique, 2005, 301 p.

_____, *Queer zones. Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris : Éditions Amsterdam, 2001, 249 p.

BRAIDOTTI, Rosi, *La philosophie... là où on ne l'attend pas*, Paris : Larousse, 2009, 285 p.

_____, « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes », *Multitudes*, n° 12, Paris : Exils, 2003, p. 27-38.

_____, *Nomadic Subjects: Embodiement and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York : Columbia University Press, 1994, 325 p.

BUTLER, Judith, « Simplement culturel ? », BIDET-MORDREL, Annie (sous la coord.), *Les rapports sociaux de sexe*, Paris : Presses Universitaires de France, 2010, p. 168-183.

_____, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris : Éditions Amsterdam, 2009, 249 p.

_____, *Défaire le genre*, Paris : Éditions Amsterdam, 2006, 311 p.

_____, *Trouble dans le genre*, Paris : La Découverte, 2005, 284 p.

_____, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris : Éditions Amsterdam, 2004, 287 p.

_____ « Imitation et insubordination du genre », BUTLER, Judith, RUBIN, Gayle, *Marché au sexe*, Paris : EPEL, 2002, p. 143-165.

_____ « Les genres en athlétisme. Hyperbole ou dépassement de la dualité sexuelle ? », *Cahiers du genre*, vol. 29, 2000, p. 18-29.

DE LAURETIS, Teresa, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris : La Dispute/Snédit, 2007, 190 p.

ERIBON, Didier, « Hommage à Eve Kosofsky-Sedgwick », *Mediapart*, avril 2009, récupéré de
< <http://blogs.mediapart.fr/edition/bookclub/article/130409/hommage-a-eve-kosofsky-sedgwick> >

GARDEY, Delphine, LÖWY, Ilana (dir.), *L'invention du naturel. Les sciences et la fabrication du féminin et du masculin*, Paris : Éditions des archives contemporaines, 2000, 227 p.

HALBERSTAM, Judith, *Female Masculinity*, Durham : Duke University Press, 1998, 329 p.

HARAWAY, Donna, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – Féminismes*, Paris : Exils, 2007, 333 p.

_____ « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, vol. 14, n° 3, 1988, p. 575-599.

HIRATA, Helena, LABORIE, Françoise, LE DOARÉ, Hélène, SENOTIER, Danièle (sous la coord. de), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris : Presses Universitaires de France, 2000, 315 p.

HUFFER, Lynne, *Mad for Foucault: Rethinking the Foundations of Queer Theory*, coll. « Gender and Culture », New York : Columbia University Press, 2010, 344 p.

JOOS, J.-E., « “Le corps décentré”. Entrevue sur Internet avec Judith Butler », *Spirale*, N° 154, Mai/Juin 1997, p. 14.

KERGOAT, Danièle, « Dynamique et consubstantialité des rapports sociaux », dans DORLIN, Elsa (dir.), *Sexe, race, classe. Pour une épistémologie de la domination*, coll. « Actuel Marx, Confrontation », Paris : PUF, 2009, p. 111-125.

KOSOFSKY SEDGWICK, Eve, « Construire des significations queers », dans ERIBON, Didier (dir.), *Les études gaies et lesbiennes*, Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 1998, p. 109-116.

LÖWY, Ilana, « Intersexe et transexualité. Les technologies de la médecine et la séparation du sexe biologique du sexe social », dans LÖWY, Ilana, ROUCH, Hélène (dir.), *La distinction entre sexe et genre. Une histoire entre biologie et culture*, Paris : L'Harmattan, 2003, p. 81-104.

MAILLÉ, Chantal, « Féminisme et mouvement des femmes au Québec. Un bilan complexe », *Globe, revue internationale d'études québécoises*, vol. 3, n° 2, 2000, p. 87-105.

MATHIEU, Nicole-Claude, « Identité sexuelle/sexuée/de sexe ? Trois modes de conceptualisation du rapport entre sexe et genre », dans DAUNE-RICHAR, Anne-Marie (dir.), *Catégorie de sexe et constructions scientifiques*, Coll. « Petite collection CEFUP », Paris : Éditions Université de Provence, 1989, p. 109-147.

NAVARRO SWAIN, Tania, « Au-delà du binaire. Les *queers* et l'éclatement du genre » dans LAMOUREUX, Diane (dir.), *Les limites de l'identité sexuelle*, Montréal : Éditions du remue-ménage, 1998, p. 135-149.

PERRON, Paul-André, « Le "je" et le "nous". Heures et malheurs du concept d'identité », dans LAMOUREUX, Diane (dir.) *Les limites de l'identité sexuelle*, Montréal : Éditions du remue-ménage, 1998, p. 151-161.

PIRON, Florence, « Les enjeux de la production de connaissances. Essai sur le pouvoir, le savoir et la solidarité féminine », *Culture*, vol. XII, n° 2, 1992, p. 70-77.

PRECIADO, Beatriz, *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Paris : Grasset, 2008, 389 p.

_____ « Multitudes Queer. Notes pour une politique des "anormaux" », *Multitudes*, n° 12, Paris : Exils, 2003, p. 17-25

_____ *Manifeste contra-sexuel*, Paris : Balland, 2000, 157 p.

RUBIN, Gayle, *Surveiller et jouir. Anthologie politique du sexe*, Paris : EPEL, 2010, 484 p.

SPARGO, Tamsin, *Foucault and Queer Theory*, coll. « Postmoderne Encounters », Duxford : Totem Books, 1999, 75 p.

WALLACE, Michele, DORLIN, Elsa, *Black Feminism. Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, coll. « Bibliothèque du féminisme », Paris : L'Harmattan, 2008, 260 p.

WILLIAMS CRENSHAW, Kimberlé, « Cartographie des marges. Intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », *Cahiers du genre*, n° 39, 2005, p. 51-82.

WITTIG, Monique, *La pensée straight*, Paris : Balland, 2001, 157 p.

WOLLSTONECRAFT, Mary, *Défense des droits de la femme*, coll. « Petite bibliothèque », Paris : Petite bibliothèque Payot, 1976, 242 p.

Esthétique et histoire de l'art

ARBOUR, Rose-marie, « L'art des femmes a-t-il une histoire », *Intervention*, n° 7, hiver 1980, p. 3-5.

ARMSTRONG, Carol, de ZEGHER, Catherine, *Women Artists at the Millenium*, Londres : MIT, 2006, 450 p.

BAQUÉ, Dominique, *Mauvais genre(s). Érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris : Éditions du regards, 2002, 199 p.

BÉLANGER, Gentiane, « De salons en glaciers. *Leisure Projects* », *Etc.*, n° 84, décembre 2008- janvier 2009, p. 6-9, 32-33.

BROUDE, Norma, D. GARRARD, Mary, *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism*, Los Angeles : University of California Press, 2005, 480 p.

COTTINGHAM, Laura, *Combien de sales féministes faut-il pour changer une ampoule ? Antiféminisme et art contemporain*, Lyon : Tahin Party, 2000, 77 p.

GUERRILLA GIRLS, *The Guerrilla Girls' Bedside Companion to the History of Western Art*, New York : Penguin Books, 1998, 95 p.

HALBERSTAM, Judith, « Technotopies. La représentation des corps transgenre dans l'art contemporain », DUMONT, Fabienne (dir.), *La rébellion du Deuxième*

sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000), Paris : Les presses du réel, 2011, p. 469-506.

HARRIS, Ann Sutherland, NOCHLIN, Linda, *Femmes peintres. 1550-1950*, Paris : Éditions des femmes, 1981, 366 p.

JONES, Amelia, « Essai », WARR, Tracey (éd.), *Le corps de l'artiste*, Paris : Phaidon, 2005, p. 16-47.

_____, *The Feminism and Visual Culture Reader*, coll. « In Sight », Londres : Routledge, 2003, 560 p.

_____, « Postfeminisme, Feminism Pleasures, and Embodied Theories of Art » FUEH Joanna, LANGER, Cassandra, RAVEN Arlene (éd.), *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, New York : Icon, 1994, p. 16-41.

LIPPARD, Lucy, « Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s », *Art Journal*, 1980, p. 362-365.

MARIN, Louis, *Politiques de la représentation*, Paris : Kimé, 2005, 344 p.

MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. XVI, n° 3, automne 1975, p. 6-18.

NOCHLIN, Linda, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1993, 251 p.

_____, « Why Have There Been no Great Women Artists », *Artnews*, janvier 1971, p. 23-39; 67-71.

Philosophie

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris : Éditions de minuit, 1980, 648 p.

_____, *Capitalisme et schizophrénie 1. L'anti-Œdipe*, Paris : Éditions de minuit, 1972, 494 p.

FOUCAULT, Michel, *Foucault. Le corps utopique. Les hétérotopies*, Paris : Lignes, 2009, 61 p.

_____ *Archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 2008, 288 p.

_____ « Des espaces autres », *EMPAN*, vol. II, n° 54, 2004, p. 12-19.

_____ *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, vol. 1, Paris : Gallimard, 1976, 211 p.

GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely, *Micropolitique*, Paris : Les Empêcheurs de penser en rond, 2007, 488 p.

HALPERIN, David, *Saint Foucault*, Paris : EPEL, 2000, 159 p.

JUNQING, Yi, « A propos de la philosophie micropolitique », *Diogène*, vol. 1, n° 221, 2008, p. 58-72.

LUCKMAN, Thomas, BURGER, Peter, *The Social Construction of Reality: a treatise in the sociology of knowledge*, New York : Doubleday, 1966, 203 p.

LYOTARD, Jean-François, *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris : Galilée, 1988, 219 p.

NAVARRO SWAIN, Tania, *Intertextualité. Perspectives féministes et faucaultiennes* 2011, Récupéré de
< <http://www.tanianavarroswain.com.br/francais/intertextualite.htm> >

_____ « Les représentations sociales construisent l'histoire », 2011, récupéré de
< <http://www.tanianavarroswain.com.br/francais/Representations%20sociales%20mf.htm> >

_____ « Le sexe de l'art ou l'art est sexué », 2011, récupéré de
< <http://www.tanianavarroswain.com.br/francais/le%20sexe%20de%20l%20art.htm> >

_____ « Les hétérotopies féministes. Espaces autres de création », *Ruptures, résistances et utopies*, Actes du colloque international de la recherche féministe, 22 septembre 2002, Toulouse, France, récupéré de
< <http://www.tanianavarroswain.com.br/francais/anah.htm> >

NICOLAS-LE STRAT, Pascal, « Multiplicité interstitielle », *Multitudes*, n° 31, 2008, p. 115-121.

SHERIDAN, Alan, *Discours, sexualité et pouvoir. Initiation à Michel Foucault*, Coll. « Philosophie et langage », Bruxelles : P. Mardaga, 275 p.

VERCAUTEREN, David, *Micropolitiques des groupes. Pour une écologie des pratiques collectives*, Paris : Les Prairies ordinaires, 2007, 245 p.

Postmodernisme, postmodernité et féminisme postmoderne

BARIL, Audrey, « De la construction du genre à la construction du "sexe" : les thèses féministes postmodernes dans l'oeuvre de Judith Butler », *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, 2007, p. 61-90.

_____ *Judith Butler et le féminisme postmoderne. Analyse théorique et conceptuelle d'un courant controversé*, Mémoire de maîtrise présenté comme exigence partielle de la maîtrise en philosophie, Université de Sherbrooke, 2005, 241 p.

BENHABIB, Seyla, « Feminism and Postmodernism: An Uneasy Alliance », dans Seyla Benhabib (dir.), *Feminist Contentions: A Philosophical Exchange*, New York/Londres : Routledge, 1995, p. 17-34

BOISVERT, Yves, *L'analyse postmoderniste. Une nouvelle grille d'analyse sociopolitique*, Montréal : L'Harmattan, 1997, 241 p.

FLAX, Jane, « Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory » dans NICHOLSON, Linda (dir.), *Feminism/ Postmodernism*, New York : Routledge, 1990, p. 39-62.

FORTIER, Frances, « Archéologie d'une postmodernité », *Tangence*, n° 39, 1993, p. 21-36.

HAVERCROFT, Barbara, « Féminisme, postmodernisme et texte-supplément », *Tangence*, n° 39, 1993, p. 49-58.

HODGSON-WRIGHT, Stephanie, « Early Feminism », GAMBLE, Sarah (éd.), *The Routledge Critical Dictionary of Feminism and Postfeminism*, New York : Routledge, 1999, p. 3-15.

HOOKS, bell, « Let's Get Real about Feminism: The Backlash, the Myths, the Movement », *Ms.*, New York : Liberty Media for Women, Septembre 1993, p. 35-38.

LYOTARD, Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Coll. « Débats », Paris : Galilée, 1988, p. 156.

_____, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris : Éditions de minuit, 1979, 109 p.

NENGEH MENSAH, Maria, *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Montréal : Éditions du remue-ménage, 2005, 247 p.

NICHOLSON, Linda, *Feminism/Postmodernism*, New York : Routledge, 1990, 348 p.

WALKER, Rebecca, « Becoming the Third Wave », *Ms.*, New York : Liberty Media for Women, janvier/février 1992, p. 39-41.

Artistes

Dorothée Smith

BAQUÉ, Dominique, « Trans », *Artpress*, n° 387, mars 2012, p. 84-87.

BENN, Molly, « Cellulairement », *Our Age is Thirteen*, 29 août 2012, récupéré de < <http://ourageis13.com/rencontres/interviews-rencontres/dorothee-smith-cellulairement/> >

CLAAS, Arnaud, « Préface », *Löyly et Sub Limis*, Toulouse : Château d'Eau, 2011, récupéré de < <http://www.dorotheesmith.net> >

GUILLOT, Claire, « Dorothée Smith. Éloge du flou », *Le Monde*, 7 juillet 2012, p. 18.

TRAISTA, Roxana, « Dorothée Smith la mystérieuse », *Photographie.com*, 2011, récupéré de < <http://www.photographie.com/news/dorothee-smith-la-mysterieuse> >

WOLINSKI, Natacha, « Dorothée Smith ou les intermittences du corps », *L'Express*, n° 3181, semaine du 20 au 26 juin 2012, p. 60-65

J.J. Levine

McLEOD, Dayna, « J.J. Levine. Déjouer la matrice hétéronormative », *Ciel Variable*, n° 88, printemps-été 2011, p. 12-21.

NICHOLS, James, « "Alone Time", Photo series by J.J. Levine Challenges traditional Notions of Gender », *Huffington Post*, 2013, récupéré de < http://www.huffingtonpost.com/2013/10/22/alone-time-jj-levine_4133260.html?utm_hp_ref=gay-voices >

RATSDEVILLE, « J.J. Levine. Queer Portraits », *Ratsdeville*, 12 octobre 2012, récupéré de < <http://ratsdeville.typepad.com/ratsdeville/2012/10/jj-levine-rats-9.html> >

Nina Arsenault

ARSENAULT, Judith, « T-Girl », *Fab! Magazine*, n° 313, 2010, récupéré de < <http://archive.fabmagazine.com/tgirl/> >

_____ « Tranny-chasers 101 », *Fab! Magazine*, n° 302, 2009, < <http://ninaarsenault.net/2009/08/trannychasers-101> >

RUDAKOFF, Judith (éd.), *Trans(per)forming Nina Arsenault: An Unreasonable Body of Work*, Chicago : Intellect, 2012, 272 p.

Virginie Jourdain

DUBOIS, Dominic, « Virgine Jourdain », *Inter. Art actuel*, n° 112, automne 2012, p. 16-19.